







Mari Mäkiö

*(eräs) elämä*

Taiteen maisterin opinnäyte – kirjallinen osa

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Median laitos

Valokuvataiteen koulutusohjelma

Kevät 2015



<b>Tekijä</b>	Mari Mäkiö
<b>Työn nimi</b>	(eräs) elämä
<b>Laitos</b>	Median laitos
<b>Koulutusohjelma</b>	Valokuvataiteen koulutusohjelma
<b>Vuosi</b>	2015
<b>Sivumäärä</b>	48
<b>Kieli</b>	suomi

## Tiivistelmä

Taiteen maisterin opinnäytetyö (*eräs) elämä* koostuu taiteellisesta työstä, näyttelystä Valokuvagalleria Hippolytessä 27.2.–22.3.2015 ja opinnäytetyön kirjallisesta osasta.

(*Eräs) elämä* on kuvista, videosta, äänestä ja tekstistä koostuva installaatio, joka kertoo yhden henkilön tarinan. Ei kuitenkaan kokonaista eheää narratiivia, vaan joukon sirpaleisia arvailuja ja tulkintoja. Teoksen pohjana ovat erään miehen valokuva-albumit, miehen, jolla ei ollut muistajia hänen poismenonsa jälkeen, ja jonka elämästä ainoana konkreettisena asiana ovat jääneet jäljelle kolme valokuva-albumia. Näiden albumien pohjalta tulkintansa ovat tehneet kuusi eri aloilla toimivaa ihmistä: kirjailijat Anna Kortelainen ja Maria Peura, yksityisetsivät Pentti Lintunen ja Susan Aerts-Lintunen, runoilija Kasper Salonen sekä lääketieteen tohtori Amos Pasternack.

Tulkinnat esitettiin galleriatilassa tekstin, videon ja äänen muodossa. Lisäksi albumeista poimittu ja uudelleen rajattu kuvamateriaali rakensi oman kertomuksensa. Tulkintojen lisäksi tilassa kulki toinen narratiivi, joka *Prologi*-tekstin ja *Epilogi*-videon kautta avasi taiteellisen prosessin taustoja.

Opinnäytetyön kirjallinen osa koostuu neljästä osasta. Ensimmäinen osa *Kolme valokuva-albumia* avaa taiteellisen työn prosessia sen lähtökohdista valmiiseen näyttelyyn. Toinen osa *Taiteilijan vapaus* pohtii taiteilijan lupaa ylittää tai rikkoa rajoja joita muilla ihmisillä ei ole lupa ylittää. Työn kolmas osa *Kaaos ja järjestys* tutkii taiteellisen työn syntyyn vaikuttaneita syitä ja pohtii taiteellista työskentelyä sekä sen joskus pakkomielteistäkin luonnetta. Neljäs osa *Löydetyn kuvan lumo* syventyy löydettyihin valokuviin, niiden ominaispiirteisiin ja löydetyn kuvan käyttöön taiteessa. Lisäksi se käsittelee löydettyyn valokuvaan liittyvää anonymiteettia, valokuvan olemusta, sen suhdetta muistiin ja analogisen valokuvan taikauskoista käsittelyä.

**Avainsanat** valokuva, installaatio, valokuva-albumi, löydetty valokuva, anonymiteetti, narratiivi, tulkinta

<b>Author</b>	Mari Mäkiö
<b>Title of thesis</b>	(eräs) elämä / (a) life
<b>Department</b>	Media
<b>Degree programme</b>	Photography
<b>Year</b>	2015
<b>Number of pages</b>	48
<b>Language</b>	Finnish

## Abstract

The master thesis (*eräs) elämä / (a) life* consists of artistic work, exhibition at the Photographic Gallery Hippolyte 27.2.–22.3.2015 and written part of the thesis.

(*Eräs) elämä / (a) life* is an installation that consists of photographs, video, sound and text. The bases of the work are photo albums of a man who didn't have anyone to remember him by when he was gone, and from whose life the photo albums are the only remains of. The work tells a story of a person, not a whole narrative, but a number of fragmented speculations and interpretations. Six professionals from different fields made their interpretations of the albums: Authors Anna Kortelainen and Maria Peura, Private detectives Pentti Lintunen and Susan Aerts-Lintunen, Poet Kasper Salonen and doctor of medicine Amos Pasternack.

The interpretations were presented in the gallery space in the form of text, video and sound. In addition to that re-cropped photographs from the albums were presented and another narrative was created with *Prologue*-text and *Epilogue*-video, which bring to light the background of the artistic process.

The written part of the thesis consists of four parts. The first, *Three Photo Albums*, presents the artistic process from its starting point to the exhibition. The second part of the text, *Artistic Freedom*, ponders on the freedom of an artist. The third part, *Chaos and Order*, studies the reasons behind the work and ponders on artistic work and its sometimes compulsory nature. The fourth part, *Enchantment of the found image*, takes a closer look on found photography, its characteristics and the use of found images in artistic work. In addition to that it deals with the anonymity connected to found photographs, the essence of photography and its relationship to memory and the superstition connected to photograph.

**Keywords** photography, installation, photo album, found photograph, anonymity, narrative, interpretation

SISÄLLYSLUETTELO

Prologi..... 6

Johdanto..... 8

I KOLME VALOKUVA-ALBUMIA..... 9

    Lumipalloeefekti..... 9

    Eettistä painia..... 11

    Kivi kengässä..... 12

    Tekemisen tavat: yhteistyö ja prosessinomaisuus..... 14

    Näyttely: työn rakentuminen tilaan..... 14

II TAITEILIJAN VAPAUS..... 17

    Tapausesimerkkinä Sophie Calle: *The Address Book*..... 17

    Tapausesimerkkinä Anna Kortelainen: *Ei kenenkään maassa*..... 21

III KAAOS JA JÄRJESTYS ..... 23

    Ernest Becker: *The Denial of Death*..... 23

    Taiteilija ja pakkomielle..... 24

    Boltanski: *Balls of Dirt*..... 25

    Oman elämän arkistointi: Christian Boltanski..... 26

    Oman elämän arkistointi: Erkki Kurenniemi..... 28

IV LÖYDETYN KUVA LUMO..... 30

    Löytökuva..... 30

    Tacita Dean: *Floh*..... 31

    Valokuva ja anonymiteetti..... 33

    Valokuvan olemuksesta..... 35

    Valokuvan suhde muistiin..... 36

    Analoginen valokuva – esine ja taikausko..... 38

    Analogisuudesta digitaalisuuteen..... 39

Lopuksi..... 40

Lähteet ..... 44



PROLOGI

19. marraskuuta 2014 10.34 Mari Mäkiö <mari.makio@xxx> kirjoitti:

Moi Tommi,  
Muistatko ne sen miehen valokuva-albumit, jotka annoit mulle joskus vuosia sitten siinä kenkälaatikossa? Voisitkohan kertoa mulle jotain siitä mistä ne sait käsiisi ja ehkä myös miksi otit albumit itsellesi? (Mä mahdollisesti haluaisin käyttää tätä keskustelua osana mun taideprojektia, jos se on ok sulle?)

Terkuin,  
Mari

2014-11-20 20:01 GMT+02:00 Tommi <tommi@xxx>:

joo tietty!

Olin kesän 2008 tai 2009 töissä kiinteistöhuoltajana Helsingissä. Jossain vaiheessa kesän aikana yksi työtehtäväni, roskien poiminnan ja ruohikon leikkuun lisäksi, oli tyhjentää ja kierrättää asuntoonsa kuolleen miehen kaikki irtaimisto. Perijöitä tai perhettä hänellä ei siis ilmeisestikään ollut.

Normaalisti suuri osa tavaroista olisi viety suoraan roskalavalle, nyt kuitenkin päätin viedä hyväkuntoiset huonekalut ja osan tavaroista kierrätyskeskukseen. Henkilökohtainen omaisuus ei tietenkään tähän kierrätettävään omaisuuteen kuulunut joten se kaikki sullottiin suuriin mustiin roskasäkkeihin. Roskasäkkien haju tuo mieleen kuoleman edelleen joka kerta kun se tuoksu jossain tulee vastaan.

Valokuvat tilanteessa jossa miehen kaikki henkilökohtainen oli matkalla kaatopaikalle, tuntuivat tärkeiltä kiinnekohdilta tämän ihmisen identiteetin tai hahmon

säilymisen kannalta ja päädyinkin ottamaan ne mukaani. En vuosiin tehnyt niillä mitään, ne kulkivat muutaman vuoden ajan vain muuttojeni mukana asunnosta toiseen. Ehkä joku outo vastuun tunne jostain toisesta tuntui liian raskaalta ja siksi lopulta annoinkin kuvat eteenpäin. Ainakin jossain määrin se tuntui silloin tosi helpottavalta.

Miksi silloin muuten halusit ne albumit itsellesi?  
<3mmi

24. marraskuuta 2014 9.29 Mari Mäkiö <mari.makio@xxx> kirjoitti:

Moi ja kiitos

Mä luulen, että alunperin se mikä niissä kuvissa kosketti, oli ajatus siitä, että ne albumit on tosiaan ainoa asia joka sen tyypin elämästä on jäljellä ja että sillä ei ollut ketään muistajia. Ja että tekemällä niistä kuvista jotain mä voisin taistella sitä merkityksettömyyttä vastaan tai jotain. Ja kyllä mua myös kiinnosti aika paljon se, että mitä niiden kolmen albumin perusteella voi sen ihmisen elämästä päätellä ja siitä syystä mä pyysinkin eri ihmisiä eri aloilta tekemään tulkintojaan niiden kuvien pohjalta.

Koko tän projektin tekemisen ajan musta on kuitenkin tuntunut että mä jatkuvasti kamppailen sellasen voyeristisen kiinnostuksen ja toisaalta yksityisyyden rajan ylittämisestä aiheutuvan syyllisyyden välillä. Ja niiden albumien kantaminen mukana on mustakin alkanut tuntua raskaalta ja mietinkin, että mitä niille pitäisi tehdä.

Mari



# Johdanto

Ylläoleva teksti toimi Valokuvagalleria Hippolytessä Helsingissä 27.2.–22.3.2015 esillä olleen työni (*eräs*) *elämä* näyttely- ja tiedotetekstinä. Teksti pohjautuu sähköposti-keskusteluun, jonka kävin syksyllä 2014 ystäväni Tommin kanssa. Nimesin keskustelumme *Prologiksi*, esinäytökseksi tarinalle, jonka työni kertoo. Se saa nyt myös tässä tekstissä prologin paikan, alkupuheena opinnäytetyön kirjalliselle osalle.

Taiteen maisterin opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta työstä ja näyttelystä (*eräs*) *elämä*. (*Eräs*) *elämä* on kuvista, videosta, äänestä ja tekstistä koostuva installaatio, joka kertoo yhden henkilön tarinan. Ei kuitenkaan kokonaista eheää narratiivia, vaan joukon sirpaleisia arvailuja ja tulkintoja. Teoksen pohjana ovat erään miehen valokuva-albumit, miehen, jolla ei ollut muistajia hänen poismenonsa jälkeen, ja jonka elämästä ainoana konkreettisena asiana ovat jääneet jäljelle kolme valokuva-albumia.

Näiden albumien pohjalta tulkintansa ovat tehneet kuusi eri aloilla toimivaa ihmistä: kirjailijat Anna Kortelainen ja Maria Peura, yksityisetsivät Pentti Lintunen ja Susan Aerts-Lintunen, runoilija Kasper Salonen ja lääketieteen tohtori Amos Pasternack. Tulkinnat esitettiin galleriatilassa tekstin, videon ja äänen muodossa. Lisäksi albumeista poimittu ja uudelleen rajattu kuvamateriaali rakensivat oman kertomuksensa. Tulkintojen lisäksi tilassa kulki toinen narratiivi, joka *Prologi*-tekstin ja *Epilogi*-videon kautta avasi taiteellisen prosessin taustoja. Esittelen taiteellisen työn ja näyttelyn sisällön tarkemmin erillisessä portfolio-osassa.

Opinnäytetyön kirjallinen osa koostuu neljästä osasta. Ensimmäisessä osassa *Kolme valokuva-albumia* avaen taiteellisen työn prosessia sen lähtökohdista valmiiseen näyttelyyn. Toisessa osassa *Taiteilijan vapaus* pohdin taiteilijan lupaa ylittää tai rikkoa rajoja joita muilla ihmisillä ei ole lupa ylittää. Työn kolmannessa osassa *Kaaos ja järjestys* tutkin taiteellisen työni syntyyn vaikuttaneita syitä ja pohdin taiteellista työskentelyä sekä sen joskus pakkomielteistäkin luonnetta. Neljännessä osassa *Löydetyn kuvan lumo* syvennyn löydettyihin valokuviin, niiden ominaispiirteisiin ja löydetyn kuvan käyttöön taiteessa. Pohdin myös valokuvaan liittyvää anonymiteettia, valokuvan olemusta ja sen suhdetta muistiin.

## 1 Kolme valokuva-albumia

Mika Hannula kiteyttää artikkelissaan teoksessa *Kirjoituksia neroudesta* jotakin olennaista siitä, mihin opinnäytetyön kirjallisella osalla yritän pyrkiä. Artikkelissa Hannula puhuu taiteilijuudesta ja prosessista, jossa liikutaan pois itseriit-toisesta taiteilijasta kohti itsekriittistä, reflektoivaa ja prosessinomaista minä-tai taiteilijakuva: “Tekijän vastuu suhteessa itseensä tarkoittaa siten historiallisuutta, oman tekemisen suhteellisuuden osittaista, aina pienen askelin etenevää hahmottamista – – Ja se on aina hapuilemista, liikkumista kohti jotakin, joka alituisen pakenee ja muuttaa muotoaan.”<sup>1</sup>

Opinnäytetyöni kirjallinen osa toimii siis

yrityksenä tavoittaa jotakin tuosta alituisen pakenevasta määritelmästä tässä hetkessä kun olen valmistumassa taiteen maisteriksi.

Tässä tekstin ensimmäisessä osassa yritän hahmotella taiteellisen työni taustalla olevaa prosessia, mistä työni lähti liikkeelle ja miten se monien vaiheiden jälkeen materialisoitui installaatioksi ja näyttelyksi. Pohdin myös eettisiä kysymyksiä, jotka nousivat esiin työtä tehdessä, taiteellista prosessia ja sen suhdetta näyttelytilaan syntyneeseen installaatioon.



Valokuva-albumit.

### Lumipalloefekti

Näyttelyni avajaisissa vaihdoin muutaman sanan Tommin kanssa. Tommi kuvaili tuntemuksiaan siitä, että ottaessaan valokuva-albumit miehen asunnosta, hän tunsu laittaneensa liikkeelle lumipalloefektin, jossa hänen pieni tekonsa kasvoi suuremmaksi

<sup>1</sup> Hannula, 2006, 396.



ja suuremmaksi, päättyen vihdoinkin tähän näyttelyyn. Termi lumipalloeefekti tuntuu sopivalta myös oman taiteellisen prosessini kuvaamiseen. Pienestä teosta on koko ajan kasvanut suurempi ja olen myös teoillani halunnut kasvattaa näiden albumien merkitystä ja nostaa näkyville jotain melkein kadonnutta.

Koko tämän prosessin, lumipallon liikkeelle lähdön, voisi katsoa alkaneen kesällä 2008 tai 2009, kun Tommi oli töissä kiinteistönhuoltajana Helsingissä ja yhtenä työtehtävänään hän tyhjensi kuolleen miehen asunnon. Miehellä ei ollut yhtään läheisiä suku-

laisia tai ystäviä, jotka olisivat käyneet läpi hänen tavaransa, joten kaikki tavarat joko kierrätettiin tai heitettiin pois. Tommi kuitenkin otti asunnosta mukaansa miehen valokuva-albumit. Katsoimme näitä albumeita yhdessä ja jokin niissä jäi vaivaamaan minua, koska myöhemmin pyysin Tommia antamaan albumit minulle. En silloin vielä sen tarkemmin ajatellut, mitä niillä oikeastaan tekisin, mutta joku niissä veti minua puoleensa.

Sain valokuva-albumit kenkälaatikossa, jonka päälle oli kirjoitettu vihreällä yliviivaustussilla ”kuolleen miehen kuvat”. Valokuva-albumien kuvissa ei sinänsä ollut mitään kovin erikoista, ne olivat hyvin tavanomaisia perhealbumikuvia. Kaksi albumia koostui lähinnä studiomuotokuvista ja maisemista sekä mustavalkoisista otoksista, joissa poseerataan erilaisissa kokoonpanoissa. Kolmannesta albumista löytyi värikuvia matkoilta Savonlinnaan ja kesämökille sekä muutamia kuvia ulkomailta: Leninin mauso-

leumi sekä norsuja ja palmuja matkalta jonnekin kauas. Muistan, että jo ensimmäisiä kertoja kuvia katsoessani kuvien joukosta nousi esiin miehen hahmo, joissain kuvissa hiukan kumara ryhti, ehkä jonkun sairauden aiheuttama. Toinen usein toistuva hahmo oli nainen, jonka päättelin olevan miehen äiti. Jossain vaiheessa löysin myös pehmolelunallen, joka toistui useissa poseerauskuville. Nalle oli otettu osaksi kuvaa, poseeraamaan ihmisten välissä tai vieressä pöydällä.

Luulen, että se mikä näissä kuvissa tai oikeastaan albumeissa minua ensimmäi-

senä koskettti, oli ajatus siitä, että nämä kuvat ovat todella ainoa asia, joka tämän henkilön elämästä on jäljellä. Oletan että ketään lähiomaisia tai läheisiä ystäviä ei ollut olemassa, koska ei ollut ketään, joka olisi käynyt läpi miehen tavarat. Ajatus ihmiselämän katoavaisuudesta ja hauraudesta sai minut tarttumaan näihin kuviin ja tästä syntyi tarve tehdä niistä jotain merkityksellistä.

## Eettistä painia

Keväällä 2013 mä alan etsiä ihmisiä jotka vois kirjottaa tulkintojaan albumikuvista. Pyydän mukaan myös ystäväni käsikirjoittaja Anna Ruohosen. Anna lupautuu kirjoittamaan kuvitteellista dialogia joidenkin kuvissa esiintyvien henkilöiden välille. Mä vien albumit Annalle sen kotiin ja muutaman päivän päästä saan viestin, joka alkaa näin: ’Mä en nyt oikeen tiedä miten tän sanoisin, mutta mä en nyt tiedä pystynkö tekemään tätä juttua kun mulle on tullut sellanen olo, että saako tällasta tehdä.’<sup>2</sup>

Mietin pitkään, mitä voisin näille albumikuville tehdä. Halusin tehdä niistä jotakin, jonkinlaisen taiteellisen työn, mutta en ollut keksinyt miten tämän voisin toteuttaa. Minua kiehtoi ajatus siitä, että jos nämä kuvat ovat ainoa asia, joka tästä henkilöstä on jäljellä, niin mitä niiden perusteella voi päätellä hänen elämästään. Toisaalta jo tässä vaiheessa mietin oikeutustani tehdä tämä teos, tutkia tämän minulle tuntemattoman ihmisen elämää kuvien kautta. Kiinnostus kokeilla ja yrittää selvittää, mitä näistä kuvista voisi päätellä, kasvoi kuitenkin suuremmaksi kuin yksityisyyden rajan ylittämisestä noussut syyllisyys, ja aloin etsiä ihmisiä, jotka voisivat kirjoittaa tulkintojaan albumikuvien pohjalta.

<sup>2</sup> Ote taiteelliseen produktion kuuluvasta videosta *Epilogi*.



Valokuva-albumit kenkälaatikossa.



Videoteos *Epilogi*. Kuva installaatiosta, Galleria Hippolyte 2015.



Pyysin mukaan kirjailijoita Maria Peuraa ja Anna Kortelaista, yksityisetsiviä Pentti Lintusta ja Susan Aerts-Lintusta, lääketieteen tohtori Amos Pasternackia, runoilija Kasper Salosta ja käsikirjoittaja Anna Ruohosta. Annoin heille valokuva-albumit lainaan, ja pyysin heitä kirjoittamaan minulle lyhyen tulkinnan niiden sisältämien kuvien pohjalta. Osalle annoin vapaat kädet toteuttaa tulkinta, toisten kanssa keskustelimme tekstin luonteesta. Esimerkiksi Anna Kortelaista pyysin kirjoittamaan tekstin, joka tarkastelisi kuvia enemmän historiallisen ajankuvan kautta, ja lääketieteen tohtori Amos Pasternackia pyysin tekemään kuvien pohjalta diagnoosin, jossa hän selvittäisi mistä miehen joissain kuvissa esiintuleva kumara ryhti voisi johtua.

Anna Ruohosta lukuunottamatta kaikki kirjoittajat olivat minulle entuudestaan tuntemattomia, tunsin siis vain heidän tuotantonsa tai tiesin heidän ammattinsa. Olin jo tässä vaiheessa varautunut siihen, että joku mukaan pyytämistäni henkilöistä olisi kieltäytynyt pyynnöstäni eettisiin kysymyksiin vedoten. Kukaan heistä ei kuitenkaan nostanut asiaa esille, ehkä he ajattelivat vastuun tästä asiasta olevan lähinnä minulla, teoksen tekijänä ja pyynnön esittäjänä. Ruohonen oli ainoa, joka tämän toi esille.

Olin pyytänyt Anna Ruohosta kirjoittamaan kuvitteellista dialogia joidenkin kuvissa esiintyvien henkilöiden välille. Vein albumit hänen kotiinsa ja jonkin ajan kuluttua sain häneltä viestin, jossa hän kertoi ongelmistaan tekstin kirjoittamisen suhteen. Häntä vaivasivat ajatukset teon oikeutuksesta, toisen yksityisen kuvamateriaalin tutkimisesta ja sen pohjalta fiktiivisen tekstin kirjoittamisesta. Koska olin myös itse näitä asioita aikaisemmin pohtinut, en ollut kovinkaan yllättynyt hänen reaktiostaan. Me molemmat halusimme kuitenkin jatkaa yhteistyötä ja tuoda teoksen sisällä esiin minun pyyntöni liittyvät ongelmat. Monien erilaisten kokeilujen jälkeen Ruohosen osuus tuli esiin *Epilogi*-videossa, joka pohtii taiteellisen työn tekemistä ja sitä kenelle valokuva-albumit kuuluvat, ja jonka osana käytin välillämme käytyä nauhoitettua keskustelua tekstin kirjoittamisesta, siihen liittyneistä ongelmista ja taiteellisesta työstäni.

## Kivi kengässä

Olin ajatellut aluksi tehdä tiukan käsitteellisen työn, jossa esittelisin vain eri ihmisten albumikuvista tekemät tulkinnat, esitettynä tilassa tekstin, videon tai äänen muodossa. Kuitenkin ajatus näin käsitteellisen teoksen tekemisestä liittyen oikeasti ole-massa olleen ihmisen elämään tuntui epämukavalta. Tuntui myös tärkeältä tuoda esiin pohdintoja työn taustalta, taiteellisesta prosessista ja kuvamateriaalin käytöstä.

Joulukuussa 2014 osallistuin Valokuvataiteen koulutusohjelmassa järjestetylle *Meet the Critics*-kurssille ja siellä esittelin projektiani saksalaiselle kuraattorille Marc Glödelille. Glöde pyysi meitä kurssille osallistuvia pohtimaan käsitettä *irritat-ion* (suom. ärtymys, ärsytys) ja sen yhteyttä omaan työskentelyymme. Tämän työn kohdalla ärsytyksen käsite tuntui osuvalta, koko prosessiin liittyi jatkuva epämukavuuden ja hankaluuden tunne. Kirjoitin kurssin yhteydessä lyhyen tekstin, jossa pohdin työtä ja sen tekoprosessia ärsytyksen käsitteen kautta. Lainasin tekstissäni otetta suomalaisen dokumentaristin Pirjo Honkasalon ajatuksista liittyen dokumentaarisen elokuvan tekoon. Honkasalo kirjoittaa kuinka dokumentaarinen elokuva on outo laji, jossa ilmaistaan itseä muiden ihmisten elämällä: ”Sul on niinku verta ja lihaa pensselissä koko ajan”.<sup>3</sup> Tekstissäni käsittelin tätä ärsytystä, verraten sitä pienen kiveen kengässä:

Haluan keskittyä ärsytyksen käsitteeseen sen merkityksessä aiheuttaa epämukavuutta, samalla tavoin kuin pieni kivi kengässä hankaa ja vaikeuttaa muihin asioihin keskittymistä. Uskon että tämä epämukavuus on aina läsnä taiteessa, joka on yhteydessä oikeisiin olemassa oleviin ihmisiin ja tapahtumiin, Pirjo Honkasalon mukaan vereen ja lihaan. Epämukavuus syntyy tämän kaltaisessa työskentelyssä aina läsnä olevista eettisistä kysymyksistä: kuinka ilmaista itseään muiden ihmisten elämän kautta.<sup>4</sup>

Koin tämän ärsytyksen läsnäolon olevan merkki siitä, että olin tekemässä jotain, joka pakottaa minut tekijänä, ja myös teoksen kokijat, pohtimaan näitä eettisiä kysymyksiä liittyen löydetyn kuvamateriaalin käyttöön taiteellisessa työssä. Koska halusin laajentaa työn pelkistä kuvien tulkinnoista ja tiukasta käsitteellisyydestä pohtimaan laajemmin kuvien käyttöön liittyviä kysymyksiä, päätin liittää teokseeni toisen narratiivin, joka avaa omaa taiteellista prosessiani ja toin myös työhön mukaan albumeista poimimaani kuvamateriaalia. Taiteellisen prosessin taustoja toin esille näyttelyssä *Prologiksi* nimeämässäni tekstissä, joka toimi näyttelytekstinä ja lehdistötiedotteena, ja *Epilogiksi* nimeämässäni videossa, jossa pohdin kenelle kuvat oikeastaan kuuluvat, ja jonka osana käytin minun ja Anna Ruohosen välillä käytyä nauhoitettua keskustelua.

<sup>3</sup> Korhonen 2012, 26.

<sup>4</sup> Ote *Meet the Critics* –kurssille kirjoitetusta tekstistä.



## Tekemisen tavat: yhteistyö ja prosessinomaisuus

Olen tuottanut teoksen (*eräs*) *elämä* sisältöä yhteistyössä muiden ihmisten kanssa. Sen sijaan, että olisin yksittäisenä tekijänä tuottanut teoksen, se on syntynyt kollektiivisesti monien eri ihmisten tuottamista osista. Tässä projektissa määrittelen roolini taiteilijana asioiden keräilijäksi, yhteenliittäjäksi ja kokoajaksi.

Taiteellinen prosessi on minulle ennen kaikkea ajattelutyötä, jossa käyttämäni välineet, kuten valokuva, video, teksti, ääni ja keskustelu toimivat ajatteluni apuna. Koen taiteellisen prosessin monimutkaiseksi matkaksi, jossa asiat välillä materialisoituvat, ja sitten taas jatkavat matkaansa, muuttaen muotoaan. Koen fyysisen taideteoksen tekemisen jopa väkivaltaisena tekona, jossa joudun valitsemaan työlleni materiaalsen muodon ja keinotekoisesti lopettamaan sinänsä loputtoman prosessin.

Jaana Houessoun tarkastelee artikkelissa *Kuvataiteellisen prosessin kerroksellisuudesta* taiteellista prosessia. Hän tuo esiin sosiologi Zygmunt Baumanin ajatuksen prosessista ”muuttumattomuuden jatkumona ja väistämättömänä liikkeenä. Sen jokainen vaihe on vain hetken. Kaikki, mistä jää näkymä tai muistuma mieleen, on jo kadonnut ja muuttunut toiseksi.” Bauman puhuu myös ihmisen yrityksestä pysäyttää tämä kiusalliseksi käyvä, alati muuttuva prosessi. Houessou näkee taideteoksen tekemisen juuri tällaisena pysäytyksenä. Taiteilija haluaa nostaa jonkin olennaisuuden esille, pohtia sitä hetken, työstää sitä. Teoksen tekeminen on poiminto liikkuvasta elämästä, yritys ajatella yksityiskohtaa sen virtaavaa taustaa vasten.<sup>5</sup>

Koen tällaisen ajattelun taiteen tekemisestä ja siihen liittyvästä prosessista vapauttavana. Teoksen ajattelu pysäytyksenä, poimintona liikkuvasta elämästä tuntuu vapauttavalta. Se ei siis tarkoita välttämättä mitään lopullista tai pysyvää vaan asioiden hetkellistä materialisoitumista, ennen niiden virtauksen jatkumista. Ymmärrän myös hyvin Baumanin ajatuksen ihmisen tarpeesta yrittää hetkeksi pysäyttää tämä prosessi. Koen, että taiteessa tämä pysäytys on usein keinotekoinen, taiteellinen prosessihan ei koskaan ole valmis, vaan se keinotekoisesti ja hetkellisesti pysäytetään esimerkiksi teoksen tai näyttelyn muotoon.

## Näyttely: työn rakentuminen tilaan

Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Váden hahmottelevat teoksessa *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* taiteellista tutkimusta termien epä-

<sup>5</sup> Houessou 2010, 114.



Kuva näyttelystä, Galleria Hippolyte 2015.

täydellisyys, komplementaarisuus, ristiriitaisuus, symbolisuus ja ei-käsitteellisyys kautta. Heidän mukaansa taiteellinen tutkimus ei myöskään anna vastauksia, se ei ole täydellistä, eikä ristiriidatonta ja tämä tulee nähdä nimenomaan sen vahvuutena.<sup>6</sup>

Yhdistän nämä ajatukset opinnäytetyöni taiteelliseen produktioon ja tapaan jolla halusin esitellä työn näyttelyssä. Halusin työni olevan epätäydellinen, komplementaarinen ja ristiriitainen. Ajatuksenani oli, että katsoja tutkiessaan esille laittamiani ”tutkimustuloksia” alkaa vähitellen muodostaa omaa käsitystään valokuva-albumien omistajasta, kuitenkin pääsemättä mihinkään varmaan johtopäätökseen tulkintojen ja viittausten ollessa ristiriidassa keskenään.

<sup>6</sup> Hannula ym. 2003, 14.



Näyttelytilassa halusin rakentaa työn, jossa esittelen eri ihmisten tekemät tulkin-  
nat kuvista, otoksen kuvamateriaalista ja oman prosessini avauksen ikään kuin tutki-  
mustulosten esittelyinä. Ajattelin koko työn ja sen rakentumisen olevan taiteellinen  
tutkimus, en niinkään eheä ja pysyvä kokonaisuus, jota voisi kutsua taideteokseksi.  
Tästä syystä pyrin myös esittämään kuvamateriaalin tavoilla, jotka pysyttelevät luon-  
nosmaisina ja kevyinä.

Hain näyttelypaikaa Valokuvataiteilijoiden liiton galleriasta, koska halusin esi-  
tellä tämän työn nimenomaan valokuvataiteen kontekstissa. Näyttelyä suunnitelles-  
sani huomasin, että tila ja se miten olin tottunut näkemään valokuvia esitettävän tässä  
tilassa, vaikutti minuun ja ohjasi tekemistäni tiettyyn suuntaan. Tästä tietoisena yri-  
tin päästä eroon niistä konventioista, jotka tuntuivat tekemistäni rajoittavan ja yritin  
suhtautua installaation rakentamiseen mahdollisimman vapaasti kokeillen erilaisia  
tapoja ripustaa ja esittää kuvia, tekstiä, videota ja ääntä.

Albumikuvista poimimani kuvamateriaalin ajattelin edustavan taas yhtä uutta  
kerrosta ja tulkintaa kokonaisuudessa. Valitsin käyttämäni kuvamateriaalin aika sat-  
tumanvaraisesti, pitäen kuitenkin mielessä miten ne suhteutuisivat kuvista tehtyihin  
tulkintoihin. Uudelleen rajaamalla ja kuvaamalla kuvia halusin tuoda mukaan oman  
tulkintani kuvamateriaalista ja korostaa sen olevan vain osa totuutta, yksi tulkinta  
muiden joukossa.

Työn tekemisen taustoja toin mukaan *Prologi*–tekstillä, joka näyttely- ja leh-  
distötiedotetekstinä laajensi työtä näyttelytilan ulkopuolelle. Kuvasin ja esitin näyt-  
telyssä myös kenkälaatikon, jossa olin albumit Tommilta saanut. Kuvassa oli jotain  
makaaberilla tavalla kiinnostavaa ja se myös kuvasi hyvin sitä, missä me valokuvia  
hyvin usein säilytämme –kenkälaatikoissa. Viimeisenä osana työhön syntyi *Epilo-  
giksi* nimeämäni video, jossa pohdin mitä valokuva-albumeille tulisi tehdä ja kenelle  
ne oikeastaan kuuluvat.

Installaan ja näyttelykalusteiden suunnittelussa minulla oli apuna kalustesuun-  
nittelija Erin Türkoğlu, jonka kanssa yhdessä suunnittelimme näyttelyyn tulevat kalus-  
teet. Materiaalit valikoituivat osittain sattuman kautta, olin toivonut, että voisimme  
käyttää mahdollisimman paljon kierrätettyjä materiaaleja ja löytämämme käytetyt  
obs-levyt sopivat tarkoituksiimme hyvin. Halusin myös tuoda Galleria Hippolyten  
kliiniseen ja jopa kirkkomaiseen tilaan kontrastina materiaalia, joka oli rouheaa ja  
jonka alkuperäinen käyttötarkoitus oli täysin toinen.

## 11 Taiteilijan vapaus

Pohdin oman teokseni yhteydessä ajatusta taiteilijan vapaudesta. Taiteilija tuntuu  
olevan henkilö, jolla on jonkinlainen lupa ylittää normeja ja rajoja, joiden ylittäminen  
muiden ihmisten toimesta koetaan erilaisena.

Tottakai laki rajoittaa taiteilijan toimintaa samoin kuin muidenkin ihmisten toi-  
mintaa, tästä esimerkkinä vaikkapa taiteilija Ulla Karttusen teos *Neitsythuorakirkko*,  
joka oli esillä vuonna 2008 Kluuvin galleriassa. Karttusen teoksen osana oli hänen  
internetistä löytämäänsä lapsipornoksi luokiteltavaa kuvamateriaalia. Karttunen sai  
teoksensa tekemisestä syytteen lapsipornon laittomasta hallussapidosta ja levittämi-  
sestä.<sup>7</sup> Monesti voidaan ajatella, että taiteen vuoksi tiettyjen rajojen ylittäminen voi  
olla sallitumpaa kuin mitä se olisi ei-taiteilijan tekemänä. Tietysti tästä ajatukset eriä-  
vät taidetta ja taiteen toimintatapoja tuntevien ja taidetta ei-tuntevien keskuudessa.

### Tapausesimerkkinä Sophie Calle: *The Address Book*

Sophie Calle on taiteilija, jonka teoksiin ihmiset yleensä viittaavat kuullessaan tai  
nähdessään työni (*eräs elämä*). Tunnistan osittain Callen taiteellisen työskentelyn ja  
sen lähtökohdat myös omassa työskentelyssäni. Tässä yhteydessä voisin toki nostaa  
Callelta esiin muitakin teoksia, mutta haluan keskittyä hänen teokseensa *The Address  
Book*, joka ilmestyessään 1980-luvulla aiheutti kohua ja joka oman teokseni tavoin  
keskustelee myös yksityisyyden rajojen ylittämisestä ja taitelijan vapaudesta. Teos  
linkittyy omaan työhöni myös sisältönsä kautta: omassa teoksessaan Calle rakentaa  
kuvaa ihmisestä, jota hän ei tunne ja jota hän ei ole koskaan tavannut. Toisin kuin oma  
työni, joka rakentuu albumikuvien pohjalle ja niistä tehtyihin tulkintoihin, Callen *The  
Address Book* pohjautuu hänen löytämäänsä tuntemattoman miehen osoitekirjaan.

Calle kertoo löytäneensä Pariisista Rue des Martyrs –kadulta osoitekirjan. Hän  
kopioi osoitekirjan sivut ennen kuin lähetti sen takaisin kirjan omistajalle, takasi-  
vulle kirjoitettuun osoitteeseen. Sophie Callen ajatuksena oli oppia tuntemaan osoi-  
tekirjan omistanut mies osoitekirjassa mainittujen henkilöiden kautta, koskaan itse  
tapaamatta kyseistä miestä.

<sup>7</sup> Jyränki & Kalha 2009, 100.

Callen teos etenee yhteydenottojen kautta. Calle soittaa osoitekirjassa oleville henkilöille ja pyytää heitä kertomaan osoitekirjan omistamasta henkilöstä, johon Calle viittaa nimellä Pierre D. Osa henkilöistä suostuu tapaamaan Callen ja kerto-  
maan heidän suhteestaan Pierre D:hen. Calle kertoo myös yhteydenotoista, jotka eivät pääty tapaamiseen: esimerkiksi henkilö, johon hän viittaa nimellä Louis S., rea-  
goi voimakkaasti Callen pyyntöön tavata hänet. Tästä tapaamisesta Calle kirjoittaa teoksessaan *The Address Book* seuraavaa:

Soitan hänelle Boulogne-sur-Meriin. Esittäydyn ja kysyn häneltä suostuisiko hän puhu-  
maan kanssani miehestä jonka osoitekirjan löysin. Hän reagoi kiivaasti: ”En halua olla  
tämän kanssa missään tekemisissä! Se on hävytöntä! Kerro minulle hänen nimensä! Kerro  
minulle hänen nimensä heti! Haluan varoittaa häntä!” Hän huutaa. Katkaisen puhelun.

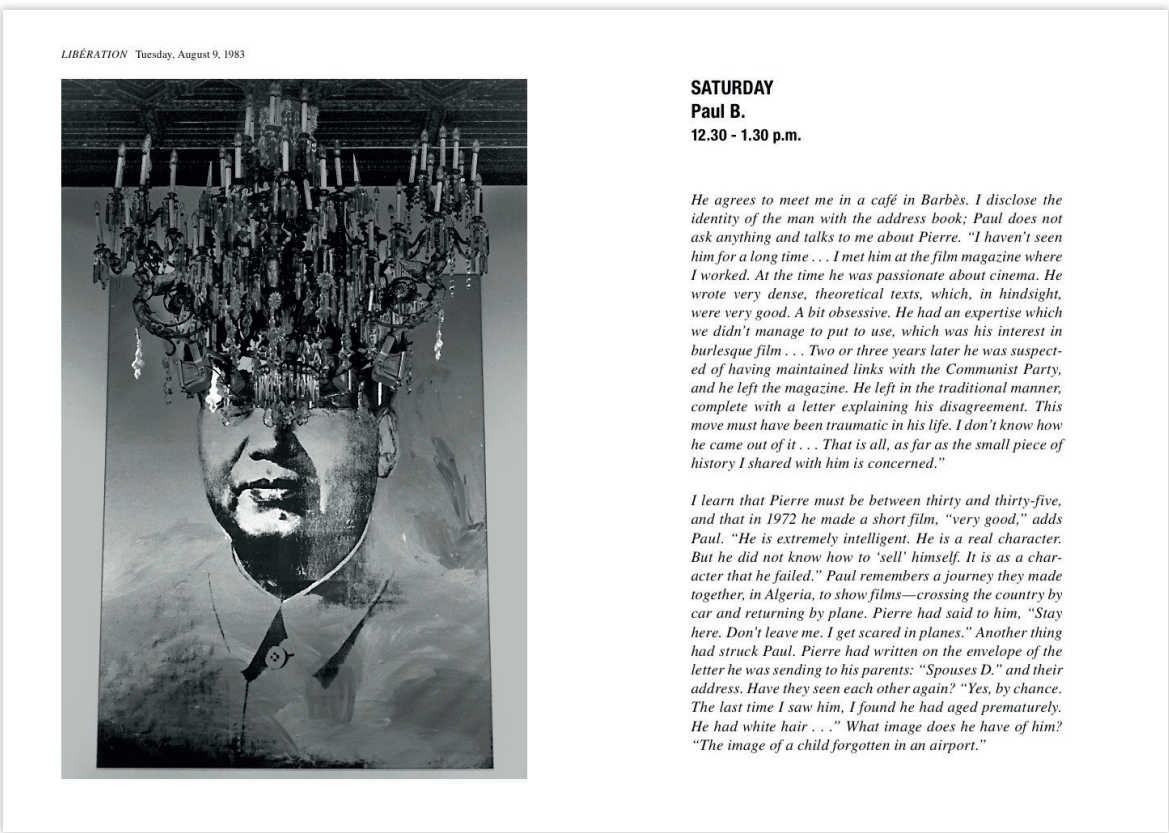
Miksi se mies kieltäytyi puhumasta kanssani, kuuntelemasta minua? En kestä hänen  
kieltäytymistään. Minun olisi pitänyt selittää hänelle, että en tahdo vahingoittaa Pierreä.  
Yhtäkkiä, pelkään mitä olen tekemässä. Omantunnon pistoksia. Mutta minun pitää jat-  
kaa. Aion kerjätä, että hänen ystävänsä puhuisivat minulle.<sup>8</sup>

Callen tapaamien ihmisten kautta kuva Pierre D:stä alkaa hahmottua. Calle kuvai-  
lee myös omaa käytöstään, joka ilmenee välillä lähes pakkomielteisenä: hän kertoo  
käyneensä Pierre D:n oven takana kuullessaan tämän olevan matkalla ja vierailee  
tämän lapsuuden kotitalon ulkopuolella, missä hän kohtaa Pierre D:n isän.

Callen yhteydenottojen pohjalta syntyneet tekstit ja Callen niihin liittämät kuvat  
julkaistiin ranskalaisessa *Libération*-lehdessä elo–syyskussa 1983.<sup>9</sup> Lehtijuttujen ilmes-  
tyttyä osoitekirjan omistanut henkilö Pierre D. sai tietää, mitä Calle oli hänen osoi-  
tekirjallaan tehnyt ja uhkasi haastaa tämän oikeuteen yksityisyyden suojan rikko-  
misesta. Oikeusjuttua ei koskaan tullut, mutta Calle lupasi Pierren pyynnöstä, ettei

<sup>8</sup> I call him in Boulogne-sur-Mer. I introduce myself and ask him if he would be willing to talk to  
me about the man whose address book I found. He reacts violently: ”I’ll have no part in this!  
It’s an outrage! Tell me his name! Tell me his name right now! I want to warn him!” he yells.  
I hang up. Why did that man refuse to understand me, to listen to me? I can’t take his refusal.  
I should have explained to him that I don’t want to hurt Pierre. Suddenly, I am afraid what I  
am doing. Pangs of conscience. But I must continue. I will beg his friends to talk to me. Calle  
2012, 59.

<sup>9</sup> Calle 2012, 4.



Ote Sophie Callen kirjasta *The Address Book*.

julkaisisi teostaan Ranskassa. Calle sai kuitenkin luvan julkaista teoksen Pierren kuo-  
leman jälkeen. Tästä syystä teos ilmestyi kokonaisuudessaan englanninkielisin teks-  
tein vasta vuonna 2012.<sup>10</sup>

Calle kertoo tapauksesta Louise Nerin tekemässä haastattelussa *Interview Maga-  
zine*-lehdessä. Haastattelussa Neri kysyy Callelta, onko hän tehnyt työtä, jossa hän  
olisi katunut sitä, että on ottanut jotakin oikeasta elämästä käyttäkseen sitä taiteessa.  
Vastauksessaan Calle nostaa esiin *The Address Book* –työn ja osoitekirjan omistaneen  
henkilön reaktion työhön. Hän ei kuitenkaan myönnä varsinaisesti katuneensa työn

<sup>10</sup> Neri, 2009.



tekemistä: ”jännityksen tunne oli paljon voimakkaampi kuin syyllisyys”<sup>11</sup>, toteaa Calle haastattelussa.

Hän nostaa esiin teosta seuranneen kohun, jossa erityisesti journalistit halusivat tietää, miksi taiteilijalla oli lupa tehdä jotain sellaista mitä heillä journalisteina ei ollut: tunkeutua jonkun ihmisen elämään.<sup>12</sup> Teoksesta seurannutta kohua siivitti myös teoksen esityspaikka: sanomalehti kontekstina yhdistetään journalismiin ja siinä tulevat esiin journalismiin ja sen etiikkaan liittyvät asiat. Calle taiteilijana ei kuitenkaan ollut valmis noudattamaan näitä sääntöjä. Tämä johtaa kiinnostavaan kysymykseen siitä, onko taitelijalla tosiaan lupa ylittää eettisiä sopimuksia, jotka sitovat esimerkiksi journalisteja, ja ylittää myös yksityisyyden suojaan liittyviä rajoja tehdäkseen taidetta. Lähtökohdat taiteen ja journalistisen työn tekemiselle ovat tietysti hyvin erilaiset. Journalismiin liittyy vahvemmin vaatimukset pyrkiä jonkinlaiseen objektiiviseen tiedonvälitykseen, kun taas taiteilijan lähtökohdat voivat olla subjektiivisemmat.

Oma taiteellinen työskentelyni ja työni (*eräs*) *elämä* eroaa paljon Callen työskentelystä. En koe olevani tekijänä yhtä röyhkeä ja rajoista piittaamaton. Callen teos perustui elossa olevan ihmisen elämän tutkimiseen ja tutkimustulosten julkaisuun laajalevikkisessä sanomalehdessä. Oman teokseni ”päähenkilö” sen sijaan on kuollut. Tämän lisäksi oma työni perustuu rajattuun valokuvamateriaaliin. Vaikka minulla olisi ollut mahdollisuus selvittää tämän ihmisen menneisyyttä, en kuitenkaan halunnut ryhtyä siihen, vaan halusin työni pysyttelen valokuvien tulkinnassa ja tällä tavoin fiktiivisellä tasolla.

Koen kuitenkin taiteen tekemisen ja ”elämän” välisen suhteen samankaltaisena kuin Calle. Taiteellinen työni nousee kohtaamistani ihmisistä ja kokemuksista, mutta en oleta, kuten ei Callekaan, kertovani minkäänlaisia totuuksia, vaan koen, että taiteilija taiteellisessa työskentelyssään siirtää oikean elämän kokemukset taiteen piiriin ja tässä tapahtuu aina alkuperäisen kokemuksen muuttuminen fiktioksi, yhdeksi näkökulmaksi asiaan, rajaukseksi maailmasta ja kokemuksesta. Calle haastattelussaan toteaa hänen teoksiensa takana olevista todellisen elämän tapahtumista ja niiden suhteesta taideteoksiin: ”Mikään yksi versio ei ole koskaan ’totta’, se vain toimii [taiteena] paremmin kuin toinen. Mutta voin sanoa, että se tapahtui. Totta? Ei. Se tapahtui.”<sup>13</sup>

<sup>11</sup> The sense of excitement was much stronger than the guilt. Neri, 2009.

<sup>12</sup> Neri, 2009.

<sup>13</sup> So any one version is never “true,” it just works better than another. But I can say that it did happen. True? No. It happened. Neri, 2009.

## Tapausesimerkkinä Anna Kortelainen: *Ei kenenkään maassa*

Sophie Callen toteama ”yksi versio ei ole koskaan totta” sopii myös Anna Kortelaisen kirjoittamaan romaaniin *Ei kenenkään maassa*. Kortelainen on kirjoittanut romaanin perustuen hänen äidinisänsä jäämistöön, tämä teos oli yksi syy miksi pyysin Anna Kortelaista mukaan kirjoittamaan yhden tulkinnoista omaan työhöni. Kortelaisen teos alkaa alkupuheella, joka kertoo romaanin taustoista:

Miehen jäämistö mahtuu yhteen pieneen omenalattikkoon. Siinä on kolme valokuva-albumia, käsikirjoituksia sekä nuottiarkkeja. Tiedän, missä ja koska hän syntyi, kenelle hän syntyi, mikä hänen ammatikseen koitui, missä kaupungissa hän asui ja missä hän kuoli. Tiedän, minkä kirjailijoiden ja säveltäjien teoksia hän rakasti. Tiedän kolme sanaa hänen maailmankatsomuksestaan. Kun on kirjannut nämä varmat tosiasiat, niistä kertyy yksi konekirjoitusarkillinen. Siinä kaikki. Se, jossa ei ole mitään, mutta jossa on kaikki.

Tässä romaanissa nimeltä mainitut henkilöt ovat todellisia, asiakirjat ja niiden sitaattit ovat tosia ja olemassa olevia, samoin kuin äitini muistamat seikat oikeasti kuultuja. Kaikki muu on kuviteltua.<sup>14</sup>

Kortelaisen teos on mukaansatempaava fiktiivinen romaani hänen äidinisänsä orkesterimuusikko Reijon elämästä, joka kulkee sisällissodan runtelemapaavasta Viipurista Helsingin ja Tampereen kautta Tukholmaan. Kuitenkin kirjan välissä fiktiivisen kerroituksen katkaisee Kortelaisen kuvaamat omat kokemukset arkistoissa vietetyistä tunteista Viipurissa tutkimassa äidinisänsä jälkiä, tai oman isänsä kanssa käyty keskustelu Reijosta ja tämän viimeisestä visiitistä Helsinkiin tapaamaan tytärtään, Kortelaisen äitiä. Kortelaisen kirjassa kertoma keskustelu isänsä kanssa Reijosta paljastaa tekijän kiintymyksen luomaansa narratiiviin ja halun torjua sitä vastaan taistelevat asiat:

Oman isän kertomus tuntuu loukkaavalta. Siitä syntyy mielikuva vainoharhaisesta miehestä, kotimaastaan vieraantuneesta ulkosuomalaisesta, joka luulee Suomen-käyntinsä kiinnittävän täällä jotakin erityistä huomiota. – – Poskille nousee helotus. Ei saa ottaa pois sitä mikä on rakasta. Täytyy saada kuvitella. Kuvitelmani kuuluu vain minulle, ei siihen saa kajota.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Kortelainen 2012, 6.

<sup>15</sup> Kortelainen 2012, 588.

Nämä repeämät sujuvassa ja mukanaan vievässä fiktiivisessä kerronnassa tekevät teoksesta monitasoisemman, ne tuovat esiin kysymyksiä toden ja fiktion suhteesta ja antavat tilaa ajatuksille niistä monista muista mahdollisista narratiiveista, joita joku toinen henkilö Kortelaisen äidinisän jäämistön perusteella saattaisi luoda.

Tämän saman koen olevan läsnä myös omassa työssäni. Myös siinä repeämät, eli tulkintojen ristiriitaisuudet ja oman taiteellisen prosessin avaus, tuovat näkyväksi työn fiktiivisen luonteen. Sekä oma työni että Kortelaisen romaani perustuvat todellisiin olemassa oleviin asioihin, valokuviin ja arkistotietoihin, joita voisi kutsua todisteiksi. Silti molemmat myös työn sisällä esittävät epäilyksiä näiden todisteiden luotettavuudesta ja niiden mahdollisuuksista kertoa mitään todellista tai yksiselitteistä kuvaamastaan elämästä.

### III Kaaos ja järjestys

Taiteellisen työni tekemisen jälkeen olen palannut miettimään, mikä oikeastaan ajoi minut tekemään tämän teoksen, mitä suurempia ajatuksia ja kysymyksiä työn taustalle kätkeytyy. Olen ollut aina kiinnostunut ihmisen kokemukseen, ja ihmisenä olemiseen liittyvien peruskysymysten käsittelystä taiteen avulla.

Omassa elämässäni on läsnä hyvin vahvasti kokemus kahdesta päällekkäisestä tai limittäisestä todellisuudesta. Toinen näistä todellisuuksista koostuu arkipäivän todellisuudesta, jossa pitää tehdä päätöksiä arkielämään liittyen ja toimia yhteiskunnan jäsenenä tiettyjä lainalaisuuksia noudattaen. Se koostuu myös niistä lapsesta asti oppimistani ja edelleen opettelemistani tavoista toimia yhteisön jäsenenä, sosiaalisista suhteista ja kommunikoinnista.

Tämän arkielämän todellisuuden takana koen kuitenkin väijyvän toisen todellisuuden, joka kyseenalaistaa tässä arkielämän todellisuudessa toimimisen järkevyyden. Toisen todellisuuden takana ovat ajatukset kaiken merkityksettömyydestä, koko ihmiselämän mielettömyydestä ja kuolemasta. Ajattelen näitä kahta maailmaa myös termeillä kaaos ja järjestys. Maailma on kaoottinen paikka ja ihmisen on luotava siihen oma näennäinen järjestyksensä pystyäkseen toimimaan ja pysyäkseen järjissään. Myös erilaisten narratiivien rakentaminen liittyy vahvasti tähän järjestyksen luomiseen ja merkityksien antamiseen.

Uskon, että tarpeeni tämän teoksen tekemiseen liittyy hyvin vahvasti näiden kahden maailman väliseen ristiriitaan. Ajatus siitä, että ihmiselämä voi kadota niin totaalisesti ihmisen kuollessa selvästi järkyttää tämän arkisen elämäni järjestystä, tekee minulle tarpeen tehdä näistä kuvista jotakin, antaa niille merkitys, luoda narratiivi sinne missä sitä ei enää ole. Teos henkilökohtaisella tasolla merkitsee minulle myös luopumista, näiden kahden maailman välisen ristiriidan ja niiden kontrollonin tutkimista.

#### Ernest Becker: *The Denial of Death*

Näille ajatuksilleni löydän kaikupohjaa psykologi ja antropologi Ernest Beckerin ajatuksista ja hänen teoksestaan *The Denial of Death*. Beckerin teos nojaa ajatukseen, että ihmisen toimintaa ohjaa pohjimmiltaan ajatus kuolemasta sekä sen pelkäämi-



nen ja kieltäminen.<sup>16</sup> Jotta ihminen kykenisi elämään ja toimimaan tässä kaoottisessa ja käsittämättömässä maailmassa, hänen täytyy tukahduttaa osa tämän maailman ihmeellisyydestä:

Tukahduttamisen suurin siunaus on siinä että se tekee mahdolliseksi elämisen päättäväisesti valtavan ihmeellisessä ja käsittämättömässä maailmassa, maailmassa joka on niin täynnä kauneutta, mahtavuutta ja kauhua, että jos eläimet kykenisivät vastaanottamaan sen kaiken ne halvaantuisivat ja olisivat kykenemättömiä toimimaan.<sup>17</sup>

Beckerin mukaan ihmiset myös luovat puolustusmekanismeja, jotka antavat ihmiselle mahdollisuuden uskoa kykenevänsä kontrolloimaan elämäänsä ja kuolemaansa ja olevansa ainutkertainen olento, joka vapaasti elää ja toimii tässä maailmassa: ”...että ihminen *on joku* – eikä vain vapiseva vahinko.”<sup>18</sup>

## Taiteilija ja pakkomielle

Becker pohtii myös kiinnostavasti taiteilijaa persoonana ja tämän suhdetta maailmassa elämiseen ja kuoleman kieltämiseen. Hän vertaa taiteilijan ja neurootikon kokemusta maailmasta. Becker näkee, että taiteilijalla neurootikkoon verrattuna on oma tapansa käsitellä ahdistusta ja pelkoja, jotka nousevat esille ihmisen osasta:

Voisimme sanoa, että sekä taiteilija ja neurootikko haukkaavat suuremman palan kuin pystyvät nielaisemaan, mutta taiteilija syöksee sen takaisin ilmoille ja pureskelee sen uudelleen objektiivisella tavalla, ulkoisen, aktiivisen työprojektin kautta.<sup>19</sup>

Becker myöskin toteaa, että luova työ muistuttaa läheisesti pakkomielteistä toi-

mintaa ja että sitä voi olla mahdotonta erottaa kliinisestä pakkomielteestä. Siinä mielessä voidaankin katsoa, ”että se mitä kutsumme luovaksi lahjakkuudeksi, onkin vain lupa yhteiskunnan silmissä pakkomielteisyyttä lähentelevään toimintaan.”<sup>20</sup>

Itse ymmärrän hyvin Beckerin ajatukset luovan työn ja pakkomielteen yhteyksistä. Monet taiteilijoiden teot tarkasteltuna irroitettuna taiteen kontekstista eivät välttämättä eroa kovinkaan paljon sairaudeksi määriteltävästä pakkomielteisestä toiminnasta. Jos ajattelen vaikkapa Sophie Callen *The Address Book*-teosta ja taiteilijan toimintaa irrotettuna taiteen kontekstista, taiteilijan teot, miehen ystäville ja tuttaville soittelu, miehen asunnon tai lapsuuskodin ympäristön tarkkailu, alkavat näyttäytyä aika erilaisessa valossa.

Myös oma taiteellinen työskentelyni on mahdollista nähdä samassa valossa. Se, että olen kantanut monta vuotta mukanani minulle tuntemattoman ihmisen valokuva-albumeita ja syventynyt niihin kerta toisensa jälkeen, näyttäytyisi taiteen kontekstin ulkopuolella hyvin erilaiselta.

Taiteellisen toiminnan pelkästään pakkomielteisestä toiminnasta tietysti erottaa sen tekeminen ainakin osittain tietoisena toimistaan ja tavoitteellisena. Tavoitteena on yleensä taideteos, näyttely tai vaikkapa kirja eli ”aktiivinen työprojekti”, kuten Becker totesi. Taiteilija voi siis taiteensa turvin heittäytyä ja myös tutkia tätä pakkomielteistä toimintaa turvallisesti taiteen piirissä, jossa sen voi katsoa asiaan kuuluvaksi.

## Boltanski: *Balls of Dirt*

Myös taiteilija Christian Boltanski sivuaa taiteilijan toiminnan suhdetta pakkomielteeseen. Teoksessaan *Boulettes de terre (Balls of Dirt)* vuodelta 1969 hän kahden kuukauden aikana pyöritteli yli kolmetuhatta pientä palloa maa-aineksesta ja vuonna 1971 hän antoi itselleen tehtäväksi kaivertaa yhdeksänsataa geometrista muotoja sokeriopaloista, toistamatta samaa kuviota kertaakaan.<sup>21</sup>

Delphine Renardin haastattelussa Boltanski vertaa tämän hyvin pakkomielteisen työn tekemistä ”oikeaan” kliiniseen pakkomielteeseen. Hän tuo esiin sen eron, että jos hän olisi oikeasti ollut hullu, hän tuskin olisi kyennyt lopettamaan pallojen

<sup>20</sup> What we call a creative gift is merely the social licence to be obsessed. Becker 1973, 186.

<sup>21</sup> Gumbert 1994, 21.

pyörittelyä, eikä esittämään niitä näyttelyssä.<sup>22</sup> Tässäkin siis tietyt raamit työn tekemiselle ja esityskonteksti erottavat taiteilijan työn sairaudeksi luokiteltavasta pakko-mielteisyydestä. Boltanski toteaakin:

Uskon että se, että kutsuu itseään taiteilijaksi ja että haluaa yhdistää itsensä taiteen historiaan, johtuu halusta suhteuttaa itsensä todellisuuteen ja sopeuttaa oma hulluutensa puitteisiin, joissa se on hyväksyttävää ja hyväksyttyä.<sup>23</sup>

## Oman elämän arkistointi: Christian Boltanski

Christian Boltanski käsittelee monissa teoksissaan kuolemaa. Hänen teoksiaan voi lukea vakavasti, mutta niiden takaa löytyy myös ironiaa ja makaaberia huumoria. Lynn Gumbert kirjassaan Christian Boltanskin taiteesta kuvailee häntä ”ironiseksi petkuttajaksi, joka voi olla vuoron perään hilpeä ja kammottava ja usein molempia samanaikaisesti”<sup>24</sup>. Boltanskin tuotanto koostuu teoksista, joissa hän käyttää usein materiaaleinaan lehdistä leikattuja tai löydettyjä valokuvia, hehkulamppuja, ruostuneita keksilaatikoita ja käytettyjä vaatteita. Teoksissaan hän sekoittaa faktaa ja fiktiota ja kyseenalaistaa valokuvan mahdollisuuksia kuvata todellisuutta. Synkkyys ja ironia kulkevat hänen töissään käsi kädessä.

Boltanskin varhainen teos *Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944–1950* ja sen esipuhe kuvaavat tätä synkkyiden ja ironian yhdistämistä. Teos ilmestyi vuonna 1969 taidekirjana, jonka yhdeksän sivua koostuivat perhekuvista, Boltanskin luokkakuvasta vuodelta 1951, valokuvista hänen lastensängystään ja paidasta, jota hän kertomansa mukaan lapsena käytti. Todellisuudessa suurin osa kuvissa olleista esineistä kuului Boltanskin veljenpojalle, jolloin teos kommentoi myös valokuvan, ja siihen liitetyn tekstin, harhaanjohtavaa voimaa.<sup>25</sup> Teoksen alussa Boltanski esittelee motiivejaan teoksen tekemiselle tekstillä, joka alkaa näin:

<sup>22</sup> Renard 1984, 176.

<sup>23</sup> I think that the fact of calling yourself an artist, and of wanting to connect with the history of art, has to do mainly with a desire to situate yourself in reality, and to adapt your madness to a framework that is both acceptable and accepted. Renard 1984, 176.

<sup>24</sup> Wry trickster, who can, by turns, be merry and morbid – and often both at the same time. Gumbert 1994, 9.

<sup>25</sup> Gumbert 1994, 24.

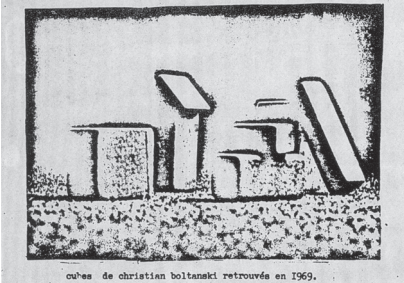
Me emme koskaan ymmärrä täysin selvästi miten häpeällinen asia kuolema on – – Mitä meidän tulee tehdä, on tunkeutua ongelman juurille ja lyöttäytyä kollektiiviseen voimanponnistukseen, missä jokainen meistä työskentelee oman itsensä ja kaikkien muiden säilymisen puolesta. Tästä syystä – koska jonkun pitää näyttää esimerkkiä – Olen päättänyt valjastaa itseni projektiin, joka on ollut lähellä sydäntäni pidemmän aikaa: säilyttää itsensä kokonaan, pitää kirjaa kaikista elämämme hetkistä, kaikista esineistä, jotka ovat ympäröineet meitä, kaikesta mitä olemme sanoneet ja mitä on sanottu ympärillämme, se on minut tavoitteeni.<sup>26</sup>

Boltanskin pateettisen julistuksen takaa löytyy ironiaa ja ymmärrys itselle asetetun tehtävän mahdottomuudesta:

Mutta tuleva vaivannäkö on suuri. Niin monta vuotta tulee käytettyä etsimiseen, tutkimiseen, luokitteluun, ennen kuin elämäni on turvattu, huolellisesti järjestettynä ja nimilapuin varustettuna turvallisessa paikassa – turvattu varkautta, tulipaloa ja ydinso-  
taa vastaan – mistä se on mahdollista ottaa ulos ja koota milloin vain. Silloin, vakuututtuani että en koskaan kuole, voin vihdoin levätä.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> We will never realize quite clearly enough what a shameful thing death is – – What we need to do is attack the roots of the problem in a big collective effort in which each of us will work towards his own survival and everyone else’s. That’s why – because one has to give an example – I decided to harness myself to the project that’s been close to my heart for a long time: preserving oneself whole, keeping a trace of all the moments of our lives, all the objects that have surrounded us, everything we’ve said and what’s been said around us, that’s my goal. Boltanski 1969.

<sup>27</sup> But the effort still to be made is great. So many years will be spent searching, studying, classifying, before my life is secured, carefully arranged and labelled in a safe place – secure against theft, fire and nuclear war – from whence it will be possible to take it out and assemble it at any point. Then, being thus assured of never dying, I may finally rest.”Boltanski 1969.



Otteita Christian Boltanskin teoksesta *Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944–1950*



Teoksellaan Boltanski karnevalisoi kuolemaa ja ihmisten inhimillistä tarvetta oman elämänsä säilyttämiselle samalla kun teoksen kuvat ja niihin liitetyt tekstit paljastavat valokuvan harhauttavan voiman ja erityisesti valokuvaan liitetyn tekstin voiman muuttaa sen merkitystä.

### Oman elämän arkistointi: Erkki Kurenniemi

Boltanskin *Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944–1950* -teokseen verrattava ajatus oman elämän säilyttämisestä löytyy suomalaisen elektronisen musiikin pioneerin Erkki Kurenniemen oman elämänsä arkistointiprojektista.

Kurenniemi on dokumentoinut arkeaan päiväkirjoin, valokuvin, ääni- ja videotallentein vuoden 1970-luvun alusta lähtien, ajatuksenaan tieteiskirjallisuudesta tuttu ajatus arkipäivän elämän tallentamisesta tietokoneen muistissa tapahtuvaa uudelleensyntymää varten.<sup>28</sup> Kurenniemen suunnitelmana on säilöä tietoisuutensa tulevaisuutta varten tallentamalla ja dokumentoimalla arkihavaintonsa mahdollisimman tarkasti.<sup>29</sup> Arkiston pohjalta Kurenniemen tietoisuus olisi mahdollista rekonstruoida kehittyneiden tietokoneiden avulla vuonna 2048.<sup>30</sup>

On vaikeaa sanoa kuinka vakavasti tai ironisesti Kurenniemi itse suhtautuu omaan projektiinsa, mukaan tähän hän on kuitenkin saanut Kuvataiteen keskusarkiston, joka vuonna 2006 otti vastaan Kurenniemen arkistolahjoituksen. Kurenniemen projektin ongelmaksi kuitenkin muodostuvat välineet, joilla hän yrittää omaa tietoisuuttaan ja kokemustaan tallentaa. Susanna Paasonen toteaa tekstissään *Limajälkiä: muisti, teknologia ja arkisto*:

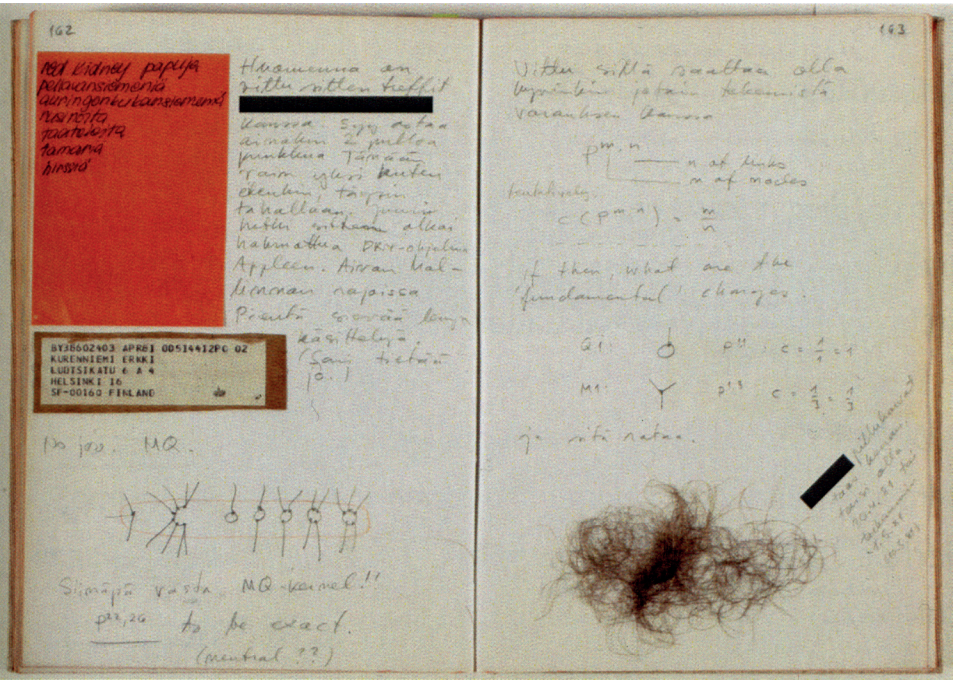
Maailma tallentuu kameralle tai mikrofonilla eri tavalla kuin ihmissilmin tai -korvin havainnoituna. – – Ihmishavainto- ja kokemus ovat luonteeltaan kerroksellisia ja epälineaarisia, kun taas videokamera tallentaa objektiivin edessä olevaa maailmaa tasaisesti samoilla säädöillä mikäli käyttäjä ei muuta sen asetuksia. Kurenniemen arkiston lukija joutuukin pian toteamaan, etteivät pirstaleiset ja eri medioilla tehdyt muistiinpanot, kuvat, äänet, lappuset ja esineet pysty välittämään yksillöllistä tietoisuutta.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Siukonen 2013, 177.

<sup>29</sup> Paasonen 2013, 173.

<sup>30</sup> Siukonen 2013, 177.

<sup>31</sup> Paasonen 2013, 174.



Erkki Kurenniemen arkisto: päiväkirja 1980-luvulta. Kuva: Pirje Mykkänen.

Samalla tavalla voi ajatella oman työni yhteydessä, että valokuvien, erityisesti valokuva-albumeihin koottujen kuvien, ei voi ajatella kertovan siitä millainen elämä albumit omistaneella ihmisellä on ollut tai millainen hän on henkilönä ollut. Kurenniemen projektikin kertoo siis enemmän siitä mahdottomuudesta tallentaa omaa elämäänsä ja tietoisuuttaan olemassaolevilla välineillä, jotka ovat aina rajoittuneita omaan kapeaan tapaansa välittää kokemusta maailmasta.

Itselleni Kurenniemen projektista tekee kiinnostavan siinä esiintuleva pakonomainen tarve tallentaa omaa elämäänsä ja halu jättää jälki itsestään, ei niinkään ajatukset hänen tietoisuutensa kasaamisesta arkistoitujen materiaalien perusteella vuonna 2048. Tietysti myös se, että hän on saanut ajatusleikkiinsä mukaan Kuvataiteen keskusarkiston, tekee projektista mielenkiintoisen.

Uskon, että tarve tähän oman elämän säilömiseen ja itsestään jäljen jättämiseen on hyvin inhimillistä, ja liittyy vahvasti Beckerin ajatukseen kuoleman kieltämisestä. Myös erilaisten asioiden keräily ja arkistointi liittyvät vahvasti ihmisen tarpeeseen järjestää maailmaa hallittavissa oleviin palasiin palasiin, luoda järjestystä kaaokseen.

## iv Löydetyn kuva lumo

Olen aina ollut kiinnostunut vanhoista valokuvista. Tietysti omaan henkilöhistoriaani liittyvistä kuvista, joihin liittyy muistoja ja sentimentaalisiaakin tunteita, mutta myös niistä kuvista, joissa olevia henkilöitä en tunne. Muistan useasti selailleeni isovanhemmillani vanhoja valokuva-albumeita, joissa olevien ihmisten nimet ovat unohtuneet jo mummoltanikin. Jotain viehätystä näissä kuvissa on, vaikka ne eivät voikaan herättää minussa samanlaisia muistoja kuin omaan henkilöhistoriaani tai sukuuni liittyvät kuvat.

Valokuvataiteen opintojen myötä olen myös alkanut yhä enemmän arvostaa amatöörien kuviin liittyvää sattumanvaraisuutta ja kömpelyyttä, joita valokuvan ja valokuvataiteen ammattilaisten töistä on vaikea löytää. Vaikka moni valokuvaaja tai valokuvataiteilija voi ottaa käyttöönsä sattumanvaraisuutta ihannoivan snapshot-tyylin, en kuitenkaan usko, että ammattilaisen on mahdollista täysin unohtaa tai päästää irti teknisestä osaamisesta ja valokuvaamisen opituista konventioista. Teknisesti viimeisteltyjen ja tarkasti sommiteltujen valokuvataideteosten rinnalla nämä sunnuntainäppäilijöiden kuvat tuntuvat raikkailta teeskentelemättömyydessään.

### Löytökuva

Harri Tahvanaisen kanssa koostamassaan kirjassa *Nimettömät* Harri Kalha tutkii anonyymien kansanvalokuvauksen (eng. *vernacular photography*) lumovoimaa. Kalha kirjoittaa valokuvan omasta, runsaan sadanseitsemänkymmenen vuoden kuluessa muotoutuneesta kielestä, sen omista esteettisistä periaatteista, joihin liittyy sekä säännönmukaisuuksia että poikkeamia säännöistä. Hän päättelee, että kansanvalokuvauksen koskettavimmat otokset perustuvat siihen, ettei se piitannut säännöistä tai edes tiennyt sellaisten olemassaolosta: satunnaiskuvien maailmassa poikkeuksien tehtävänä ei ollut vahvistaa minkään sortin yleisiä periaatteita. Niillä on itseisarvo sattumien tyyssijana ja henkilökohtaisten elämysten tallentajana.<sup>32</sup>

Kalha pohtii myös meidän aikamme taidemaailmaa ja etsii yhteneväisyyksiä surrealistien ajatusmaailmaan 90 vuotta sitten ja surrealismin kiinnostukseen suun-

nata katse marginaaliin ja ”epätaiteeseen”. Molempia aikakausia yhdistävinä piirteinä hän löytää ainakin ”kyllästymisen taidekulttuurin formalisoitumiseen, virallisiin (tai läpikaupallistuneisiin) taidekategorioihin, itsensä vakavasti ottaviin taiteellisiin hierarkioihin ja yhä utilaristisemmin valjastettavissa oleviin taidekeinoihin.”<sup>33</sup> Tämä varmasti osittain selittää omaa, välillä ongelmallista suhdettani valokuvaan taidekontekstissa. Kun nämä taidekentän toistuvat konventiot ja kategoriat tulevat liian tutuksi, valokuvaan liittyvä viehätys löytyykin jostakin muualta, marginaalista, amatöörikuvaajien otoksista ja anonymiteetista.

Toinen käsite, jota Kalha kirjassa näiden kuvien kohdalla käyttää on ”löytökuva” tai löydetty kuva (eng. *found photograph*). Tämä tarkoittaa siis sitä, että kyseessä ei ole omaan henkilöhistoriaan liittyvä kuva, kuvan tekijä ei myöskään ole tiedossa, eivätkä kuvat tavallaan kuulu kenellekään. Kirpputoreilta ja divareista esiin kaivetut kuvat muuttuvat löydöiksi, arvokkaiksi sattumiksi: ”Taustalla häämöttää avantgarden estetiikkaan palautuva käsite, tai *objet trouvé*: ’löydetty objekti’ – esine, jonka joku toinen on valmistanut ilman taiteellista pyrkimystä, mutta joka kohoaa valikoinnin ja esillepanon myötä taideteokseksi tai sellaisen osaksi: löydöksi.”<sup>34</sup>

Mark Godfrey puolestaan esseessään Tacita Deanin teoksesta *Floh* määrittelee löydetyn kuvan käsitteen nykytaiteen kontekstissa merkitsemään ennemminkin hankittua kuvaa (eng. *sourced photograph*). Godfrey korostaa kuvan käyttäjän, tässä tapauksessa taiteilijan roolia kuvan löytäjänä tai hankkijana. Vaikka taiteilija ei ole itse ottanut kuvia, on kuva hänen toimestaan valikoitu arkistosta, sanomalehden sivulta tai perhealbumista.<sup>35</sup>

### Tacita Dean: *Floh*

Godfreyn essee pohjautuu taiteilija Tacita Deanin teokseen *Floh*, jonka nimi juontaa saksan kirpputoria tarkoittavasta sanasta *flohmarkt*. Deanin teos on kirja, joka koostuu eri puolilta Eurooppaa kirpputoreilta löydetystä 163 valokuvasta. Kirjan ainoat tekstit ovat tekijän ja teoksen nimi.<sup>36</sup> Kirjan kuvat vaihtelevat sisällöltään, kuvausajankohdaltaan

<sup>32</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 9.

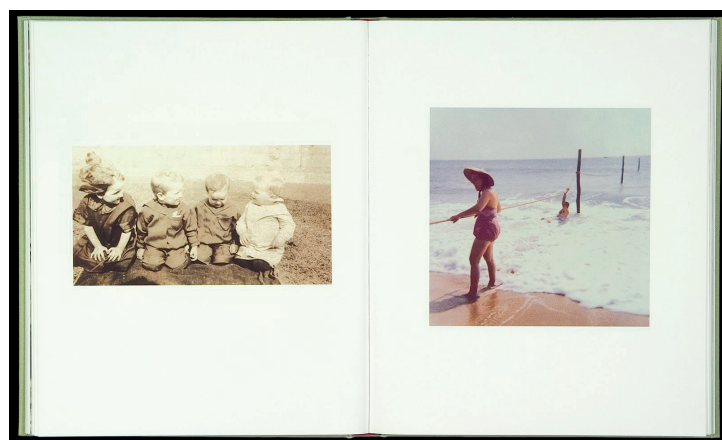
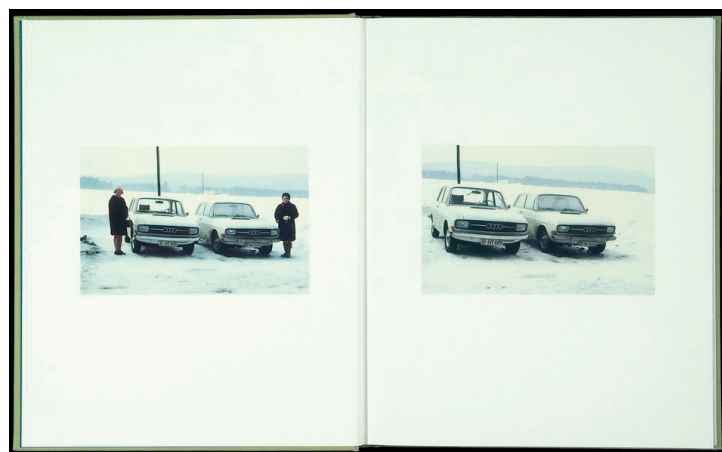
<sup>33</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 96.

<sup>34</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 26.

<sup>35</sup> Godfrey 2005, 101.

<sup>36</sup> Godfrey 2005, 90.





Otteita Tacita Deanin teoksesta *Floh*.

Hän nostaa esiin myös Christian Boltanskin teokset ja hänen tapansa käyttää löydettyä valokuvaa testatakseen dokumentaarisuuden käsitettä.<sup>38</sup> Boltanskin teoksissa valokuviin liitetty teksti johtaa katsojaa harhaan, kuten aikaisemmin mainitsemassani teoksessa *Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944–1950*, jossa kuviin liitetyt tekstit uskottelivat katsojalle kuvien olevan Boltanskin omia lapsuuden kuvia.

<sup>37</sup> Godfrey 2005, 95.

<sup>38</sup> Godfrey 2005, 99.

ja muodoltaan sekä kuvausaika vaihtelee 1900-luvun alusta 1970-luvulle. Mukana on väri- ja mustavalkokuvia ja kuvat vaihtelevat studiomuotokuvista epäonnistuneisiin otoksiin. Myös kuvien järjestys kirjassa on yhtä sattumanvarainen kuin kuvien sisältö.

Omaan työhöni (*eräs*) *elämä* verrattuna Deanin kirjan löydetty kuvamateriaali on hyvin erilaista. *Floh* kokoaa kuvia eri ajanjaksoilta ja eri henkilöiltä, kun taas kuvamateriaali johon oma työni pohjautuu on jo valmiiksi valikoitua kuvamateriaalia, joka on järjestetty albumeihin. Dean on poiminut teokseensa myös epäonnistuneita otoksia, niitä joita ei ole valikoitu albumeihin. Mark Godfrey viittaa esseessään Tamara Toddin tekstiin, jossa tämä viittaa Deanin *Floh*-teokseen epäonnistuneena perhealbumina.<sup>37</sup>

Esseessään Godfrey avaa taiteilijoiden erilaisia tapoja käyttää löydettyjä valokuvia.

Tacita Deanin *Floh*-teoksessa sen sijaan kuviin ei ole liitetty tekstiä, jolloin sen sijaan että teksti ohjaisi katsojan mielikuvia tiettyyn suuntaan, kuvat antavat katsojan assosiaatioille vapauden luoda kuviin haluamiaan merkityksiä ja narratiiveja. Valokuvia voisi tässä tapauksessa ajatella voitavan katsoa vain valokuvina, irrotettuna alkuperäisestä kontekstistaan.

Oman työni sijoitan johonkin näiden kahden teoksen väliin. Toisin kuin Boltanski, en yritä luoda työlläni yhtenäistä narratiivia, joka huijaisi katsojaa uskomaan luomaani tarinaa ja paljastaisi sitä kautta valokuvan epäluotettavuuden todistajana. En myöskään Tacita Deanin *Floh*-teoksen tavoin jätä kuvia vaille tekstiä ja kontekstia, vaan tarjoan katsojalle joukon erilaisia narratiiveja, jotka yhdessä puhuvat Boltanskin teoksen tapaan valokuvan epäluotettavuudesta todistajana.

## Valokuva ja anonymiteetti

Kalha nostaa löydettyjen kuvien kohdalla tärkeäksi seikaksi anonymiteetin. Anonymiteetti mahdollistaa Kalhan mukaan keskittymisen valokuvaan valokuvana, esteettisenä objektina ja visuaalisen nautiskelun kaukupohjana<sup>39</sup>. Kuvissa kiehtoo Kalhan mukaan juuri ”tavanomaisuuden ja toiseuden – tuttuuden ja tuntemattomuuden – kitkainen kosketuskohta. Kun kuvan syntykonteksti on toisessa ajassa ja paikassa, yleispätevyyteen sekoittuu jotain vierasta, aavistuksen- tai arvoituksenomaista – autuasta tyhjää tilaa, johon jokainen voi sovitella omia assosiaatioitaan, omaa elämysnälkäänsä.”<sup>40</sup>

Godfrey taas lainaa tekstissään Tacita Deania, joka kirjoittaa omasta teoksestaan *Floh* seuraavaa: ”En halua antaa näille kuville selityksiä, niiden löytäjän kuvauksia siitä, miten ja mistä ne löydettiin tai arvauksia siitä millaisia tarinoita ne saattaisivat tai eivät saattaisi kertoa. Haluan säilyttää kirpputorin hiljaisuuden, hiljaisuuden, joka kuvilla oli kun ne löysin, löydetyn objektin hiljaisuuden.”<sup>41</sup>

Kalhan tyhjä tila ja Deanin kirpputorin tai löydetyn objektin hiljaisuus toimivat löydettyjen kuvien kohdalla ikään kuin peilinä, johon kuvien löytäjä tai niiden

<sup>39</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 16.

<sup>40</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 17.

<sup>41</sup> I do not want to give these images explanations. Descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want to keep the silence of the flea market, the silence they had when I found them, the silence of the lost object. Godfrey 2005, 92.

katsoja voi heijastella omia assosiaatioitaan ja näkemyksiään. Oman työni kohdalla tämä ajatus peilistä löytyi prosessin loppuvaiheessa, kun palasin keskustelemaan Anna Ruohosen kanssa teoksesta.

Nauhoitettua keskusteluumme kuunnellessani halusin poimia sieltä esiin tulleen ajatuksen albumien valokuvista peilinä. Jokainen näitä albumikuvia tulkinnut ja katsonut nosti niistä esiin hyvin erilaisia asioita, kiinnitti huomionsa erilaisiin yksityiskohtiin ja jätti toisia pois valintansa mukaan. Tekstien ja tulkintojen voidaan siis katsoa kertovan enemmän niiden tekijästä kuin kuvissa esiintyvistä henkilöistä. Itselleni kuvissa esiin nousivat pohdinnat yksinäisyydestä ja eristyneisyydestä, Anna taas etsi jotain salaisuutta kuvien takaa, *twin peaks* -assosiaatiota, kuten hän kuvailee *Epilogi*-videolle poimimassani keskustelunpätkässä.

Anonymiteetin lisäksi kolme valokuva-albumia, joiden pohjalle työni rakentuu, ovat jo kertaalleen editoitua ja valikoitua materiaalia. Joku on jo valikoinut albumeihin kiinnitetyt otokset ja jättänyt pois ne vähemmän onnistuneet. Vielä jälkikäteenkin albumeista on poistettu kuvia, muutamia kuvia on revitty irti tai ne on leikattu taustapahvi mukana pois. Joko kuvat on haluttu poistaa albumista tai ne on haluttu ottaa käyttöön jossakin muualla.

Mervi Autti kirjoittaa kirjassaan *Etsimessä neitikulttuuri, 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä* valokuva-albumeista ja niiden tavasta sukkuloida julkisen ja yksityisen välillä. Autin mukaan yksityisen valokuva-albumista tekee sen henkilökohtainen sisältö, joka ei avaudu muille. Julkinen se on taas siinä mielessä, että siinä olevat kuvat on tarkoitettu näytettäväksi muille: ”Laitettaessa valokuvia albumiin on mielen taka-alalla valvova katse: kuvissa olevien edustavuus on tavallaan julkista esittämistä, poseeraamista, joka arkikielessä Uuden sivistyssanakirjan mukaan paljastavasti merkitsee ’olla olevinaan, tekeytyä tärkeäksi’.”<sup>42</sup>

Autin ajatusten kautta albumikuvien poseerauksesta ”olevinaan olemisesta” muodostuu teoksessani jo valmiiksi fiktiivinen kerros albumeissa olevien valokuvien ja niiden edustaman elämän välille. Työssäni näiden kuvien päälle rakennetut tulkinnat ja narratiivit lisäävät vielä toisen fiktiivisen kerroksen kuvien päälle. Kuvien anonymiteetti rohkaisee rakentamaan narratiivia ja yhdessä nämä keskenään ristiriidassa olevat narratiivit rakentuvat kuvien päälle kerroksiksi, joista mikään ei yksinään, eivätkä ne kaikki yhdessäkään voi kertoa mitään todellista kuvissa esiintyvistä henkilöistä.

<sup>42</sup> Autti 2010, 72.

Tämä kaikki kertoo myös valokuvan luonteesta, siitä miten mykäksi valokuva muuttuu kun se irrotetaan kontekstistaan ja käyttötarkoituksestaan. Ehkä tähän mykkyyteen liittyy myös sen suurin viehätys, jos pystyy päästämään irti kontekstin hakemisesta ja nauttimaan Kalhan sanoin autuaasta anonymiteetista.<sup>43</sup>

## Valokuvan olemuksesta

Valokuvan tekee erityiseksi sen tietynlainen suhde todelliseen maailmaan. Valokuvat ovat indeksisiä, niiden suhde kuvaamaansa kohteeseen on kausaalinen. Kameran sulkimen avautuessa valonsäteet piirtävät kuvan kohteen valoherkälle materiaalille ja näin kohteen ja kuvan välille syntyy kausaalinen yhteys.<sup>44</sup>

Roland Barthes kutsuu kirjassaan *Valoisa huone* valokuvan varsinaista olemusta, sen *noemaa* nimellä ”tämä on ollut”. Valokuvassa ei voi koskaan kieltää, ”etteikö kohde olisi ollut paikalla. Tähän liittyy kaksoismääritys, sekä todellisuuden että menneisyyden tuottama”<sup>45</sup> Mark Godfrey toteaa esseessään, että tämä valokuvan olemus selittää jännitteen kaikissa valokuvissa, mutta erityisesti se tulee esiin Barthesin esiin nostamissa valokuvamuotokuvissa. Olipa valokuvassa oleva henkilö elossa tai kuollut, kuvanottohetkellä olemassaolevaa ihmistä ei enää ole. Kun katsomme muotokuva ihmisestä, emme ole ainoastaan tietoisia etäisyydestä itsemme katsojina ja kuvassa olevan henkilön välillä, vaan myös kohtaamme tämän henkilön kuoleman ja väistämättömästi myös oman kuolemamme.<sup>46</sup>

Barthes tuo tämän esiin tarkastellessaan juuri kuolleen äitinsä lapsuuskuvaa. Tämän kuvan yhteydessä hän toteaa valokuvan kertovan kuolemasta myös futuurissa: ”Äitiäni lapsena esittävän valokuva äärellä sanon nyt itsekseni: hän tulee kuolemaan – – minä vapisen *jo tapahtuneen katastrofin pelosta*. On kohde jo kuollut tai ei, jokainen valokuva on tuo katastrofi.”<sup>47</sup> Godfrey palaa tarkastelemaan Deanin teosta *Floh* ja kysyy miten valokuvan *noema* ilmenee tarkasteltaessa kuvaa henkilöstä, johon meillä ei ole mitään henkilökohtaista suhdetta. Godfrey toteaa Barthesin esiin tuoman

<sup>43</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 9.

<sup>44</sup> Seppänen 2002, 178–179.

<sup>45</sup> Barthes 1985, 83.

<sup>46</sup> Godfrey 2005, 103.

<sup>47</sup> Barthes 1985, 102.



efektin olevan entistä voimakkaampi: ”Jos mikä tahansa valokuva paljastaa katsojalle tämän ajallisen etäisyyden valotuksen hetkestä ja hänen eronsa kuvan kohteesta, tekee se sen vielä voimakkaammin kun kuvassa on täysin tuntematon henkilö, koska katsoja on jo alkujaan erotettu kuvassa olevasta henkilöstä.”<sup>48</sup>

Godfrey toteaa myös vanhan valokuvan katsomisesta, että katsoja tulee yhä tietoisemmaksi siitä mitä hän ei tiedä kuvassa olevasta henkilöstä ja siitä että valokuvalinen informaatio on kerta kaikkiaan puutteellista.<sup>49</sup>

Tämän tietoisuuden koin myös oman työni kanssa, mitä enemmän minulle tuntemattoman miehen valokuvia tutkin ja mitä enemmän muut ihmiset niitä tutkivat, sitä selkeämmäksi kävi se, että näiden valokuvien perusteella en koskaan tulisi tietämään millainen tämä henkilö oikeasti on ollut.

## Valokuvan suhde muistiin

Barthes tuo esiin *Valoisassa huoneessa* myös valokuvan ja muistin suhteen. Hän tuo esiin ajatuksen, että vaikka valokuva säilöo menneitä hetkiä, voi sen kuitenkin ymmärtää myös muistin viholliseksi. Se estää muistia toimimasta ja ottaa sen paikan. Hän tuo esiin tavanomaisen tilanteen, jossa omien henkilökohtaisten valokuvien katsominen tutusta henkilöstä voikin itse asiassa vaikeuttaa sen muistamista millainen kyseinen henkilö oli. Valokuva korvaa muistamisen vain näyttämällä sen millainen kyseinen henkilö oli. Tällä tavoin valokuvan voi käsittää väkivaltaisena, Barthesin mukaan se ”väkisin täyttää katseen.”<sup>50</sup>

Tuntemattoman henkilön valokuvaa katsottaessa tätä samaa ei tietenkään tapahdu, muistin ja valokuvan välillä ei voi olla kilpailua, koska muistikuvaa tästä henkilöstä ei ole olemassa. Tämä voisi Godfrey'n mukaan tarkoittaa, että Barthesin kuvaama valokuvan väkivaltaisuus heikkenee. Koska valokuvalla ei tällöin ole mitään tekemistä omien muistikuvien tai tiedon kanssa, ne eivät riitele keskenään.<sup>51</sup>

Löydettyjen valokuvien kohdalla on myös osuvampaa puhua niistä löydettyinä

esineinä, objekteina, joissa näkyvät myös niiden käsittelyn ja käytön sekä ajan kulumisen merkit. Valokuvien pinnat saavat osakseen naarmuja ja niiden pinnalle kertyy jo kuvien kehitysvaiheessa ja myös myöhemmin niitä säilytettäessä pölyhiukkasia ja roskia. Rasvaisista sormista saattaa jäädä kuvan kiiltävään pintaan sormenjälkiä. Nämä merkit johdattelevat Godfrey'n mukaan ajattelemaan uudestaan valokuvan hetkellisyttä ja Barthesilaista *noemaa*. ” Valokuvat voivat ensi alkuun näyttää mitä ’on ollut’, ’todellisuutta menneessä aikamuodossa’, mutta niiden lopullisessa fyysisyydessä ne kantavat todistetta laajenevasta ajallisuudesta – ei vain valotushetkestä vaan ajasta, joka liittyy niiden vedostamiseen, säilytykseen ja pölyn keräämiseen sekä aikaan, joka liittyy niiden vaalimiseen ja koskettamiseen.”<sup>52</sup>

Valokuva ja muistikuva myös toimivat hyvin eri tavalla. Kirjalija ja sosiologi Siegfried Kracauerin kirjoitti esseessään *Photography* vuonna 1927 valokuvan ja muistikuvan suhteesta. Muistikuvaan valitaan olennaiset asiat henkilöstä, paikasta ja tapahtumasta, kun taas valokuvat sisältävät valtavan määrän yksityiskohtia esittäen kaiken mitä kuvanottohetkellä on ollut kameran edessä: ”Muistin näkökulmasta valokuva näyttäytyy sekasotkuna, joka koostuu osittain roskasta.”<sup>53</sup>

Valokuva kykenee siis näyttämään vain sen mitä kuvanottohetkellä on ollut kameran edessä, toisin kuin muistikuvat, jotka saavat merkityksensä viitatessaan henkilökohtaisiin kokemuksiin. Samalla tavoin kuin valokuva ei pysty toimimaan sellaisenaan muistikuvien välittäjänä, ei myököän ihmisen tietoisuutta ole mahdollista välittää eri välineillä tehdyillä muistiinpanoilla. Palaan tässä Susanna Paasosen ajatuksiin esseessä Erkki Kurenniemen oman elämänsä arkistointiprojektista. Paasonen toteaa Kurenniemen arkiston lukijan joutuvaan hyvin pian toteamaan, että eri välineillä tehdyt muistiinpanot eivät kykene välittämään yksilöllistä tietoisuutta.<sup>54</sup>

Samoin kuin muistikuvien, myös yksilöllisen tietoisuuden välittämiseen tarvitaan subjekti, joka luo näiden osasten välille merkityksen. Verratessa valokuvaa ja muita arkistointiin käytettäviä välineitä muistin tai tietoisuuden toimintaan, näiden erityisyydet ja rajoitukset vain korostuvat.

<sup>52</sup> Photographs might initially show what ”has been”, ”reality on a past state”, but in their eventual physicality they bear witness to an expanded temporality—not just the instant of the exposure, but the time of printing, storing, and gathering dust; the time of treasuring and touching. Godfrey 2005, 109.

<sup>53</sup> From the perspective of memory, photography appears as a jumble that consists partly of garbage. Kracauer 1927, 425–426.

<sup>54</sup> Paasonen 2013, 174.

## Analoginen valokuva – esine ja taikausko

Analogiseen paperikuvaksi kehitettyyn valokuvaan ja miksei myös negatiiviinkin liittyy todella vahva taikauskoinen oletus. Fyysisen paperisen valokuvan tuhoaminen herättää useissa ihmisissä hyvin väkivaltaisia miellelyhtymiä. Valokuvaan liittyy jotain sellaista, joka tekee sen hävittämisestä vaikeaa. Omassa projektissani tämä näkyy selkeästi siinä miten ystäväni Tommi suhtautui miehen asunnossa oleviin valokuva-albumeihin – hän otti ne mukaansa, jotta niitä ei heitettäisi roskiin.

Itsekään en ole kyennyt tuhoamaan valokuva-albumeita, vaikka jollain tasolla ajattelenkin, että niiden olisi kuulunut hävitä miehen mukana hänen kuollessaan. *Epilogi*-videossa mietin erilaisia vaihtoehtoja mitä albumeille voisi tehdä, ja yhtenä ajatuksena pohdin niiden hävittämistä. Kuvailen videossa kuinka katson tietosuoja-aineistoa tuhoavan yrityksen mainosvideota, jossa papereita silputaan ja pakataan paaleiksi uusiokäyttöä varten. Monilta videon nähneiltä olen kuullut kommentteja siitä kuinka väkivaltaiselta ajatus albumien tuhoamisesta tällä tavoin tuntuu.

Tämä taikauskoinen suhtautuminen valokuviiin arvokkaina esineinä, joita ei haluta tuhota, tulee esiin myös niissä kuvissa joita kirpputorit ovat pullollaan ja joita Tacita Dean on keräänyt kirjaansa *Floh*. Godfrey kysyy esseessään, miksi niitä epäonnistuneita otoksia, joita Dean kirpputoreilta löysi, epäteräviä kuvia ja vahinkolaukauksia, ei oltu tuhottu kehittämisen jälkeen.<sup>55</sup> Kuvien roskiin heittämisessä ja tuhoamisessa on jotain mitä suurin osa ihmisistä välttelee. Godfrey toteakin: ”Mikä tahansa oli se syy mikä valokuvat lopulta kuljetti kirpputorille, olivatpa ne poimittu pesäntyhjennyksestä tai hävitetty muulla tavoin, kaikille valokuville teoksessa *Floh* on yhteistä selviäminen ja ne kaikki ovat todisteena niiden omistajien aiemmasta taikauskoisesta kiintymyksestä.”<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Godfrey 2005, 112.

<sup>56</sup> Whatever the reason for the photographs’ eventual transfer to the flea market, whether they were culled from house clearances or lost in other ways, all the photographs in *Floh* have in common the fact of survival, and they all bear witness to their owner’s onetime superstitious attachment. Godfrey, 2005, 112.

## Analogisuudesta digitaalisuuteen

Siirtyminen analogisesta valokuvasta digitaaliseen on muuttanut suhtautumistamme valokuvaan ja valokuvan esineen kaltainen olemus on ainakin osittain kadonnut. Valokuva ei enää välttämättä konkretisoidu esineeksi, paperikuvaksi, sillä digitaalisia kuvia ei usein tulosteta. Tärkeä ero analogisen ja digitaalisen kuvan välillä on myös se, että digitaalisen kuvan voi poistaa heti kuvan ottamisen jälkeen, toisin kuin analogisen valokuvan. Analogisessa valokuvauksessa kaikki kuvat, myös ne epäonnistuneet, kehitetään yleensä paperikuvaksi asti. Tästä seuraa siis myös se, että tulevaisuudessa näitä epäonnistuneita otoksia ja harhalaukauksia ei enää ole kirpputoreilla myynnissä paperikuvina. Sen sijaan kuva-arkistot löytyvät kovalevyiltä, dvd-levyiltä ja internetistä.

Kalha toteaa tästä muutoksesta kirjassaan *Nimettömät*: ”Kuta aineettomammiksi kuvat laajamittaisen digitalisoitumisen myötä muuttuvat, sitä arvokkaammilta materiaalisina objekteina tallentuneet valokuvat alkavat tuntua. Niiden sormeilu on kohta yhtä outoa kuin 1800-luvulla kaiverretun koristeellisen rukinlavan tai isomummon kutoman ryijyn hypistely. Tai ehkä vielä oudompaa, sillä rukinlavan ja ryijyn tilalle ei ole tullut modernia korviketta, toisin kuin vanhojen valokuvavedosten, jotka käyvät sitä kummallisemmiksi mitä itsestään selvemmäksi digitaalikuvat muuttuvat.”<sup>57</sup>

Jos ajattelen omaa sukupolveani ja omia henkilökohtaisia valokuviani, kuvamateriaalin määrä on valtava. Kuvia löytyy itselläni niin analogisena kuin digitaalisena, lapsuuden valokuva-albumeista facebook-sivustolla olevaan kuvamateriaaliin. Kuvien lisäksi tietoa löytyy valtavasti myös muussa muodossa. Tässä mielessä nykypäivänä ajatus, että yhdestä ihmisestä jäisi jäljelle vain kolme valokuva-albumia, tuntuu mahdottomalta.

<sup>57</sup> Kalha & Tahvanainen 2014, 297.



# Lopuksi

Tämä teksti on syntynyt hyvin nopeassa tahdissa reilun kuukauden aikana näyttelyni ripustamisen jälkeen. Toki suuri osa käsittelemistäni asioista on ollut ajatuksissani jo pidempään ja olen lukenut sekä kirjoittanut ylös muistiinpanoja, mutta varsinainen kirjoitustyö ja ajatusteni artikulointi on tapahtunut hyvin lyhyessä ajassa taiteellisen työn valmistumisen jälkeen. Näin yhtäkkinen vaihdos taiteellisen työn tekemisestä sen kriittiseen analysointiin ja omien motiivieni pohtimiseen on tuntunut haastavalta, vaikka myös antoisalta. Luulen, että taiteellisen työn tekemisen, toisaalta sen analyttisen ja kriittisen pohtimisen sekä teorian ja tutkimuksen yhdistäminen luontevasti vaatii minulta vielä oppimista. Uskon kuitenkin, että ne parhaassa tapauksessa voivat rikastaa toisiaan, kunhan niille molemmille löytyy oma aikansa ja paikkansa.

Kirjoittaminen on pakottanut minut täsmentämään ehkä aikaisemmin vielä hahmottumattomia ajatuksiani taiteen tekemisestä ja sen takana olevista syistä. Tuntuu kuitenkin, että monissa tässä tekstissä käsittelemissäni teemoissa olen vasta raapaisut pintaa ja uskon, että tulen syventymään niihin myöhemminkin. Lähdekirjallisuutta etsiessäni huomasin, että vaikka monet suomalaiset taiteilijat käyttävät työssään löydettyä valokuvamateriaalia, teoreettista tekstiä ja tutkimusta tästä aiheesta ei ole tehty kovinkaan paljon. Ehkä tällä opinnäytetyöllä voin tuottaa pienen osan sitä lisää.

Olen kokenut tarpeelliseksi hahmotella omaa suhdettani valokuvaan ja valokuvataiteeseen. Olen ymmärtänyt, että oma kiinnostukseni valokuvaan tapahtuu laajemmin visuaalisen kulttuurin piirissä, olen kiinnostunut valokuvasta osana erilaisia käytäntöjä ja myös valokuvan käyttötavoista ammatti- ja taidekentän ulkopuolella. En koe olevani identiteetiltäni valokuvaaja tai valokuvataiteilija ja valmistumisen jälkeen uskon etsiväni ilmaisulleni laajempia ilmenemismuotoja. Valokuva, sen olemus ja siihen liittyvät käytännöt kiinnostavat minua, ja niiden tutkimista taiteen avulla tulen todennäköisesti jatkamaan tulevaisuudessakin. Erotan tämän kuitenkin valokuvien ottamisesta tai tekemisestä, minkä en koe olevan taiteellisen työskentelyni ytimessä.

Uskon, että tulen jatkamaan taiteen tekemistä yhteistyössä muiden ihmisten kanssa. Olen kokenut sen todella antoisana ja ajatus työhuoneella yksin puurtavasta ja taideteoksia yksinäisyydessä synnyttävästä taiteilijasta tuntuu minusta vieraalta. Tekijänä koen olevani enemmänkin keräilijä, asioiden yhteenliittäjä ja kokoaja.

Tekemiseni keskiössä tulevat varmasti olemaan yhteys maailmaan ja sen tapah-



Stillkuva videosta *Epilogi*.

tumiin sekä ihmisen kokemukseen ja ihmisenä olemiseen liittyvät kysymykset, eli yhteys Honkasalon sanoin lihaan ja vereen. Tämän kautta eettiset kysymykset siitä, miten ilmaista itseään muiden ihmisten elämän kautta, tulevat jatkossakin olemaan mukana.

Opinnäytetyön taiteellisen työn tekeminen on ollut haastavaa ja raskastakin. Tämä liittyy toisen, minulle tuntemattoman ihmisen, jälkeen jääneiden kuvien mukana kantamiseen ja syyllisyyden tunteisiin, joita olen välillä tuntenut kajotesani minulle tuntemattoman ihmisen yksityiseen kuvamateriaaliin. Näyttelystä ja työstäni saama palaute on kuitenkin lievittänyt tätä syyllisyyden tunnetta ja tuntuu, että teokseni käsittelemät teemat ovat koskettaneet ihmisiä. Itselleni usein tärkeäksi nousevat taideteokset, jotka jäävät vaivaamaan ja jotka liikkuvat epämukavuuden rajoilla. Tämän epämukavuuden tai ärsytyksen voi siis katsoa olevan myös merkki siitä, että tekijänä liikun alueella, joka pakottaa minut kohtaamaan tiettyjä asioita ja tekee saman myös työn katsojalle ja kokijalle.

*Epilogi*-videota kuvatessani pakkasin kenkälaatikon valokuva-albumeineen ruskeaan pakkauspaperiin. Se tuntui tarpeelliselta lopetukselta prosessilleni. En ole tämän jälkeen avannut pakettia ja olen siirtänyt sen kotini kellarivaraston perukoille, samaan paikkaan missä pahvilaatikossa ovat myös omat valokuva-albumini.

## HALUAN KIITTÄÄ

Taiteellisen työni tekemiseen osallistuneita henkilöitä: Anna Kortelainen, Pentti Lintunen ja Susan Aerts-Lintunen, Amos Pasternack, Maria Peura, Anna Ruohonen ja Kasper Salonen.

Työn ja näyttelyn toteutukseen osallistuneita henkilöitä: äänisuunnittelija Pinja Mustajoki, leikkaaja Maija Rönkkö, kääntäjä Kasper Salonen ja Sagavera Oy, kalustesuunnittelija Erin Türkoğlu, graafinen suunnittelija Heikki Rönkkö ja äänityksiin osallistunut Vesa Kartesalo.

Kiitos näyttelynrakennustiimille: Heikki, Ikko, Erin ja Miikka.

Kiitos myös opinnäytetyöni ohjaajalle Marjaana Kellalle sekä Jyrki Parantaiselle ja Kari Pyyköselle.

Kiitos vertaistuesta Ikko Alaskalle, Kristiina Männikölle ja Sanne Kataiselle

ja erityiskiitos Heikille kaikesta tuesta ja kärsivällisyydestä. Olet rakas.



# Lähteet

AUTTI, MERVİ 2010. *Etsimessä neitikulttuuri. 1900–luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä*. Helsinki: Musta Taide.

BARTHES, ROLAND 1985. *Valoisa huone*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

BECKER, ERNEST 1973. *The Denial of Death*. New York: Free Press Paperbacks.

CALLE, SOPHIE 2012. *The Address Book*. Los Angeles: Siglio.

GODFREY, MARK 2005. Photography Found and Lost: On Tacita Dean’s Floh. *October* 114, Fall 2005, 90–119.

GUMBERT, LYNN 1994. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion

HANNULA, MIKA 2006. Se on elämää, ei sen enempää - Nerot vapauden ja vastuun ristiaallokossa. Teoksessa Taava Koskinen (toim.) *Kirjoituksia neroudesta, myytit, kultit, persoonat*. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, 387–405.

HANNULA, M., SUORANTA, J., VÄDEN, T. 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: niin & näin.

HOUSSOU, JAANA 2010. Kuvataiteellisen prosessin kerroksellisuudesta. *Synnyt – Origins* 4/2010, 105–119. Luettu 7.4.2015.  
<https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/4-2010>

JYRÄNKI, JUULIA & KALHA, HARRI 2009. *Tapaus Neitsythuorakirkko*. Helsinki: Like.

KALHA, HARRI & TAHVANAINEN, HARRI 2014. *Nimettömät. Kansanvalokuvauksen maaginen maailma*. Helsinki: Maahenki.

KORHONEN, TIMO 2012. *Hyvän reunalla, dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Helsinki: Aalto Arts Books

KORTELAJNEN, ANNA 2012. *Ei kenenkään maassa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

KRAKAUER, SIEGFRIED 1927. Photography. *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), 421–436.

BOLTANSKI, CHRISTIAN 1969. Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944-1950. In Charles Merewether (ed.) *Archive, Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery and Cambridge Massachusetts: The MIT Press. 2006, 25.

PAASONEN SUSANNA 2013. Limajälkiä: muisti, teknologia ja arkisto. In Maritta Mellais (ed.) *Erkki Kurenniemi – A Man From The Future*. Helsinki: Finnish National Gallery, Central Art Archives, 173-175

RENARD, DELPHINE 1984. Interview with Christian Boltanski. In Gumbert, Lynn (ed.) 1994 *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 175–177

SEPPÄNEN, JANNE 2002. *Katseen voima*. Tampere: Vastapaino

SIUKONEN, JYRKI 2013. Kuolleet koneet eivät lavertele. In Maritta Mellais (ed.) *Erkki Kurenniemi – A Man From The Future*. Helsinki: Finnish National Gallery, Central Art Archives, 176–190

NERI, LOUISE 2009. Sophie Calle. *Interview Magazine*. Luettu 7.4.2015.  
<http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle/>







